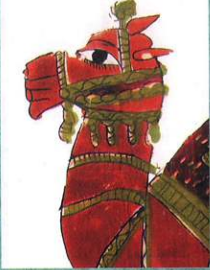
# موسوعة التراث الشعبي العربي



## الأدب الشعبي

المجلد الرابع



الدكتور محمد الجوهري

الهيئة العامة لقصور الثقافة

سلسلة الدراسات الشعبية

# موسوعة التراث الشعبى العربى

(المجلد الرابع)

الأدب الشعبى

تحرير
محمد الجوهرى

(الطبعة الثانية)

وزارة الثقافة
الهيئة العامة لقصور الثقافة

# المحتوى

# هذا الكتاب

## مقدمة
## المجلد الرابع

هذا هو المجلد الرابع من موسوعة التراث الشعبى العربى والذى يعرض فيه أستاذنا الجليل لموضوعات تخص الأدب الشعبى.. ولعل هذا المجلد يحتفظ لنفسه بخصوصية الاهتمام الأوسع والأسبق لهذا المجال من مجالات التراث الشعبى. حيث أن الأدب الشعبى من أكثر الموضوعات التى نالت حظا وفيرا من الدراسات التى أجريت على أجناسه المختلفة، وانكب الباحثون من مختلف دول العالم على دراسة تلك الأجناس بوصفها لغة تحوى تجليات الإبداع الأدبى، وتعبر فى ذات الوقت عن ملامح انشغالات الجماعة التى أبدعت هذا الصنف الشعبى.

ولأن موضوعات الأدب الشعبى تتحمل رؤى متعددة من زوايا مختلفة من القراءات العلمية، كان ذلك سببا مباشرا فى هذا الكم الهائل من الدراسات العلمية فى هذا المجال على وجه الخصوص، ولعل ذلك يعود أيضا إلى اشتراك وتداخل الإبداعات الأدبية الشعبية مع بقية موضوعات التراث الشعبى.

إذ أنه اللغة التى تعبر عن طبيعة فهم الناس للحياة وتسيرهم لأمورها. فعندما يفرحون يغنون بكلمات تعبر عن مفهومهم لمعانى الفرح والقواعد السلوكية التى تحكم فرصتهم. ولأن الغناء يؤدى فى إطار موسيقى قد يصاحبه إيقاع راقص، فإن الأدب الشعبى فى هذه الحالة وغيرها يقع - كما اتفق أغلب بحاث هذا المجال - فى مكان القلب من مجال علم الفولكلور.

انتشر بين الباحثين والمشتغلين والمنشغلين بالتراث الشعبى تسميات متعددة لهذا الميدان بخلاف اصطلاح الأدب الشعبى فقد يستبدل فى بعض الأحيان بالأدب الشفاهى Oral Literature أو الفن اللفظى Verbal Art أو الأدب التعبيرى Expressive Leterature. وجميع تلك المسميات تعبر عن فهم مستخدميه من الباحثين لطبيعة هذا النوع الشعبى.

وحول رؤية «عبدالحميد يونس» للأدب الشعبى فى كتابه التراث الشعبى، والتى حدد من خلالها ضوابط وقواعد مهمة ودقيقة لماهية هذا الجنس من أجناس التراث الشعبى، ولم يكتف بتعريف الأدب الشعبى بل حذر الباحثين فى هذا المجال من الوقوع فى أخطاء تتعلق بقضايا مجهولية المؤلف، وشفاهية انتقاله بين مؤديه ومتلقيه،



واقتصار رؤية بحاثه على الكلمة دون المناخ الفنى الذى تظهر به، وتؤثر فيه ويتأثر بها. وأيضا تعبيره عن الجماعة التى تنتجه فى لحظة إنتاجه. ويستهل مفهومه عن الأدب الشعبى فى خلاصة مركزة فيقول: «الأدب الشعبى عريق، ولكنه حى يتردد بين الآحاد والجماعات، وهو بذلك يتطور بتطور الشعب، ذلك لأن الوظيفة تتعدل أو تتغير، ولأن البيئة الثقافية لها حكمها فى الترديد والتذوق».

وفى إشارة مهمة لقضية مجهولية المولف يضع «يونس» رؤية واضحة ودقيقة لضبط المفاهيم وتحديد الرؤية العلمية اللازمة للبحث فى موضوعات الأدب الشعبى فيقول: «أما المعيار الذى يتشبث به بعض الدارسين فهو أن الأدب الشعبى مجهول المؤلف، أى أن الإبداع فيه لا يصدر عن مبدع بعينه أو موقف ذاتى بعينه. وليس من المعقول أن نتصور أن الشعب هو الذى يبدع أدب بالمنهج نفسه الذى يبدع به الفرد أثرا أدبيا خاصا يحقق به ذاته أو موقفه أو تجربته، والصحيح أن الآداب الشعبية ثمرة مؤلفين مبدعين ذابت شخصيتهم الفردية فى شخصية الشعب أو الجماعة، إما تثبيتا لقيمة إنسانية أعلى، أو تعبيرا عن موقف شعبى عام وقد يتردد اسم هذا المؤلف أو ذاك لأثر شعبى، ولكن الجماعة تعنى بالنص، وتتشبث به أكثر من عنايتها بالمؤلف وحرصها على تذكره».

وفيما يتعلق بقضية شفاهية الأدب الشعبى يقول: «ومن المشهور عن المتعلمين أن الأدب الشعبى شفاهى يعتمد على الحفظ والرواية، ومع ذلك فإن استعراض التراث الأدبى الشعبى قد كشف عن أنواع أدبية متعددة، ونصوص كثيرة، دونت فى مرحلة أو جيل أو موضع، ولم يغير التدوين من شعبيتها أو المقومات الدالة على الشعبية».

وعن علاقة الإبداعات الأدبية الشعبية بالجماعة التى أبدعتها وتعبيرها عن انشغالاتها بالحياة يقول يونس: «ومن الإجحاف الحكم على شعب من الشعوب بأن آدابه تمثل تماما شخصيته فى العصر والجيل، لأن فيها بقايا تشبه الأعضاء الأثرية، ولأن من وظائفها التبرير لموقف فرد أو لحظة».

وسوف نستعرض فيما يلى وجهة نظر علماء هذا المجال فى تحديد الموضوعات الفرعية التى تنتسب إلى جنس الأدب الشعبى، ولعلنا فى استعراضنا هذا قد نكون اطلعنا القارئ العزيز المتخصص وغير المتخصص على رؤى علمية هامة تكشف عن اتجاهات منهجية عند كل منهم لمفهومه عن طبيعة الأدب الشعبى من خلال حدود موضوعاته الفرعية.

يذهب فى البداية عبدالحميد يونس إلى أن موضوعات الأدب الشعبى هى: ١- الأسطورة، ٢- الحكايات الخارقة، ٣- الشخصيات الطريفة، ٤- الامثال الشعبية، ٥- السير والملاحم، ٦- الف زورة أو الحزورة.

فى حين يرى رشدى صالح أن موضوعات الأدب الشعبى تنحصر فيما يلى:

١- المثل. ٢- اللغز. ٣- النداء. ٤- النادرة. ٥- الحكاية.

٦- الأغنية. ٧- التمثيلية التقليدية. ٨- الأغنية. ٩- الموال.

أما نبيلة إبراهيم فقد عرضت لأنواع الأدب الشعبى من خلال كتابها أشكال التعبير فى الأدب الشعبى على النحو التالى:

١- الأسطورة. ٢- الحكاية الشعبية.



٣- الحكاية الخرافية. ٤- المثل. ٥- النكتة.

٦- اللغز. ٧- الأغنية الشعبية.

كما حدد ريتشارد دورسون الموضوعات التى تنتسب إلى الأدب الشعبى فى كتابه «نظريات الفولكلور المعاصرة» فيما يلى:

١- الحكاية الشعبية. ٢- الأغانى الشعبية.

٣- أهازيج الطقوس. ٤- الألغاز.

٥- الأهازيج. ٦- الأسطورة.

٧- الأمثال. ٨- النكتة.

ويقترح محمد الجوهرى - صاحب الموسوعة - فى كتابه علم الفولكلور المجلد الأول الأسس النظرية والمنهجية يقترح أهم الأنواع الأدبية الشعبية على النحو التالى:-

١- السير (الشعرى منها والنثرى).

٢- الأسطورة. ٣- الخرافة. ٤- الحكاية.

٥- الموال بأنواعه المختلفة (كالموال العادى، والموال القصصى.. إلخ).

٦- الأغانى بأنواعها المختلفة. (حسب المناسبات التى تؤدى فيها - والبيئات والجماعات البشرية المختلفة التى تؤدى عندها).

٧- المدائح النبوية والتخمير. ٨- الابتهالات الدينية.

٩- الرقى. ١٠- الأمثال.

١١- التعابير والأقوال السائرة. ١٢- النداءات.

١٣- الألغاز. ١٤- النكت والنوادر والقصص الفكاهية.

١٥- الأعمال الدرامية (خيال الظل - الأراجوز - التمثيليات - مشاهدة الحواة ونظائرها).

ولعلنا فى هذه الإطلالة السريعة فى بعض قضايا وموضوعات الأدب الشعبى نكون قد وفقنا فى أن نطلعك سيدى القارئ على بعض ملامح هذا الصنف من صنوف التراث الشعبى. والذى يذخر هذا المجلد باستعراض موضوعاته بصيغة موسوعية تكشف عن الأفكار التى تدور حولها فى بعض البلدان العربية.

خلاصة القول أن سعادتنا (أسرة السلسلة) بهذا المجلد لا تقل بأى حال عن سعادتنا بالمجلدات الخمس الأخرى بل يمكن الإفصاح فى هذا الموقع عن ما يمثله هذا التناول من دور جد وهام فى إعادة العلاقة بين القراء وبين مواد الأدب الشعبى، على الرغم من خلوها فى هذا المقام من أهم ملامحها ومؤثرات استقبالها عند مستقبليها وهى شفاهية الأداء وروعته وبلاغة بثه واستقباله من حيث المتعة المتبادلة بين المؤدى والمستقبل، والذى يعزز استقباله دوما بحالة المتعة الفنية التى تعمق وتدفع نحو القبول والتبنى والرضا والقناعة.

***سميح شعلان***



## مقدمة المحرر

هذا هو المجلد الرابع من موسوعة التراث الشعبى العربى، التى صدر منها ثلاثة مجلدات: الجزء الأول: علم الفولكلور: المفاهيم والنظريات والمناهج، والجزء الثانى: العادات والتقاليد الشعبية، والجزء الثالث: الفنون الشعبية. وفى الطريق بإذن الله: الجزء الخامس: المعتقدات والمعارف الشعبية، والجزء السادس: الثقافة المادية. ونأمل أن نستكمل رسالة هذا العمل، الذى يطمح فى النهاية إلى خدمة البحث الفولكلورى بنشر كتابين رقم (٧) و(٨) يضمان: دليل العمل الميدانى لجامعى التراث الشعبى.

**أعضاء لجنة موسوعة التراث الشعبى العربى**

من أسرة المعهد العالى للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون، القاهرة: أ.د.سميح شعلان، أ.د. إبراهيم عبدالحافظ، أ.د. مصطفى

جـاد، أ.د. سوزان السعيد يوسف، أ.د. محمد عمران، د. حنا نعيم، د. عائشة شكر، د. يسرى رياض، عاطف نوار، هيثم جاد المولى.

من أسرة قسم الاجتماع بكلية البنات، جامعة عين شمس: أ.د. علياء شكرى، أ.د. سعاد عثمان، أ.د. منى الفرنوانى، أ.د. فاتن أحمد على، أ.د. عايدة فؤاد، أ.د. نجوى عبدالمنعم.

من أسرة كلية الآداب، جامعة القاهرة: أ.د. السيد عشماوى (قسم التاريخ)، أ.د. سعيد المصرى (قسم الاجتماع)، محمد محمود الجوهرى (قسم الاجتماع).

ومن أسرة جامعة حلوان: أ.د. سليمان محمود (كلية التربية الفنية)، أ.د. نجوى عبدالحميد (أستاذ الأنثروبولوجيا بكلية الآداب).

وقد رأت اللجنة أن هناك بعض المصادر والأعمال المنشورة عن هذا الميدان أو ذاك من ميادين علم الفولكلور، سواء عن مصر، أو العراق، أو لبنان...إلخ من البلاد العربية، أو عن سواها من بلاد العالم. وبعض تلك الأعمال مكتوب بأقلام باحثين أجلاء، ومنها ما يحتوى على مادة ميدانية أصيلة، أو آراء وتوجهات نظرية ومنهجية فائقة القيمة.

ومن تلك الأعمال التى استمدت منها هذه الموسوعة بعض موادها: قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، تأليف هولتكرانس وترجمة حسن الشامى ومحمد الجوهرى، وقاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، تأليف أحمد أمين (مراجعة وتقديم محمد الجوهرى)، ومعجم الفولكلور وضع عبدالحميد يونس، وقاموس المصطلحات والتعابير الشعبية، تأليف أحمد أبوسعد، وموسوعة علم الاجتماع (٢٠٠٠ صفحة) التى ترجمها عدد من



الأساتذة بإشراف كاتب هذه السطور، وموسوعة علم الإنسان تأليف سيمور- سميث وترجمت بإشراف كاتب هذه السطور أيضًا، والموسوعة الثقافية ترجمة هناء الجوهرى.

وسيلاحظ القارئ أن مواد الموسوعة تتفاوت من حيث الحجم، ولكنها تجتهد جميعًا أن تحيل قارئ كل مادة إلى المزيد من المراجع. وكما تتفاوت المواد فى الحجم، كذلك تتفاوت فى مدى تغطيتها للبلاد العربية المختلفة. فهناك بلاد عربية حظيت بتغطية أكثر من سواها: كمصر، والعراق، ولبنان، وسوريا، وفلسطين، وبعض بلاد الخليج...إلخ. ولا يرجع تفاوت التغطية إلا إلى عامل واحد ووحيد هو حجم المادة الفولكلورية المنشورة عن كل بلد، وليس إلى أى اعتبار آخر. والمأمول أن يعمل نشر هذه الموسوعة على حفز زملائنا من المشتغلين بدراسات الفولكلور فى شتى أنحاء العالم العربى إلى تدارك هذا النقص فى التغطية، واستكمال الثغرات إما بالكتابة إلينا، أو بنشر أعمال على غرار هذه الموسوعة تغطى الأفق المحلى فى كل بلد، أو الأفق العربى الواسع.

**الاعتراف بالفضل لأهله**: لم يكن لهذا العمل أن يصل إلى هذا المستوى إلا بفضل المساعدة الكريمة والمخلصة من الأخ والزميل إبراهيم عبدالحافظ، الذى آزرنى فى كافة مراحل العمل، منذ أن كانت فكرة تراودنى، إلى أن أخذت تتشكل وتتبلور، وبعد أن اتخذ العمل فيها شكلاً تنظيميًا موسعًا. ولكن جهد إبراهيم عبد الحافظ فى كتابة مواد هذا المجلد يفوق جهد أى زميل آخر ممن شاركوا فى إعداده . وليس ذلك مجرد نتيجة لكونه متخصصًا فى الأدب الشعبى،

ولكنه ناتج عن إخلاص وتجرد فى خدمة العلم الفولكلورى العربى بعامة وميدان الأدب الشعبى على وجه الخصوص . وليس هذا بالكلام المرسل ولا عبارة للمجاملة، ولكنه أمر حقيقى يجسده العدد الكبير من مواد هذا المجلد التى كتبها إبراهيم عبد الحافظ بكفاءة وتميز، سوف يتبينه القارئ الكريم بنفسه . فله منى كل الشكر والاعتراف بالجميل .

**خطة هذا المجلد**: يجد القارئ الكريم خطة هذا المجلد معروضة بوضوح فى مادة الأدب الشعبى، التى تحدد الأنواع الأدبية الشعبية التى يهتم علماء الفولكلور بدراستها، والتى تتوافر عنها دراسات عربية أو غير عربية. وسواء قبل البعض هذا التصنيف أو كانت له ملاحظات عليه، فالمهم أنه يعبر عن المشترك بين شتى التعريفات والمفاهيم التى وضعها الأساتذة الباحثون لتحديد أقسام الدراسة فى الأدب الشعبى. ونرجو أن تنال رضا القارئ، مع إدراكنا الكامل أنها مفتوحة لأى ملاحظات.

على أننى يجب أن أصارح القارئ الكريم أن المواد التى كان يتعين تضمينها دفتى مجلد موسوعى فى الأدب الشعبى تبلغ أضعاف ما أمكننا تضمينه هذا المجلد فعلا . فالأدب الشعبى ظل طوال مرحلة طويلة فى بداياته هو " التراث " ، وهو موضوع علم الفولكلور . وبعد أن بدأت المفاهيم تأخذ طريقها إلى التصحيح، وصار "التراث" هو مجمل المأثور من قول وفعل (ممارسة) وأدوات وفنون ... إلخ ؛ بعد ذلك ظل الأدب الشعبى محافظًا على تفوقه – الكمى على الأقل – فى عدد الكتابات والتجميعات والبحوث . من هنا



تأكيدى أن الأدب الشعبى كان يستحق أن يُفرد له أكثر من مجلد من هذه الموسوعة ولكن الاعتبارات العملية والإدارية يكون لها دائمًا القول الفصل والحكم النهائى . ولهذا السبب كان طبيعيا أن يمارس المحرر نوعًا من الاختيار، ولا أقول الانتقاء، عند تحديد مواد هذا المجلد . وقد تصادف تقديرات المؤلف هوى لدى البعض، ولكنها بالقطع ستثير تحفظات لدى البعض الآخر، بسبب إغفال موضوع علمى، أو عنصر أدبى شعبى، أو رؤية نقدية لهذه الثروة الأدبية الشعبية . ولهؤلاء نبدى الاعتذار مقدماً، ونعدُ بسد كل أوجه النقص والقصور فى الطبعة القادمة بإذن الله.

**الأدب الشعبى من منظور الفكر النقدى المعاصر:**

رغم كل ما سبق من حرص محرر هذه الموسوعة وحرص الزملاء الذين عملوا فى التخطيط لها؛ رغم ذلك تبين من النظرة العامة – نظرة الطائر– إلى الحصيلة العلمية والفكرية لهذا الميدان الأهم من ميادين البحث الفولكلورى أن معظم الدراسات التى نعرض لها لم تشتبك فى حوار أساسى مع منجزات الفكر الثقافى النقدى المعاصر. أعتقد أن قلة تتجاهلها عامدة، متصورة أنها تتصل بنقد الإنتاج الأدبى الرسمى أو أدب الخاصة. وهؤلاء نظرتهم محدودة ولم تستطع أن تنفذ إلى أعماق هذا الفكر، بحيث تستوعبه وتستخرج منه أدوات التحليل والنقد وتطبقها على الأنواع الأدبية الشعبية. فريقا آخر ربما يكون حاجز اللغة الأجنبية قد وقف حائلا بينه وبين مثل هذه الإطلالة على التراث العالمى. من ناحية أخرى كان الشغل

الشاغل لأغلب أساتذتنا الذين أثروا دراسات الأدب الشعبى ببحوثهم وكتاباتهم هو ترسيخ هذا اللون من الدراسة، وإكسابه اعترافا مجتمعيا وأكاديميا، والتمكين للمشتغلين به وإسماع صوتهم لسائر المتخصصين فى الحقول المجاورة.

هذا كله واضح ومفهوم وشريف القصد، ولكن دراسة المأثورات الشعبية نجحت فى عالمنا العربى – منذ عقود – فى أن تكتسب مثل هذه المكانة وهذا الاعتراف. فهل نكون بذلك أدينا الرسالة وكسبنا القضية وانتهى الأمر؟ لا أعتقد فى صواب هذا التصور. فالتطور العلمى والحركة الفكرية دائبة لا تعرف السكون، ولا تعترف بالنهايات. ولا ننسى أن دراسة الأدب الشعبى ما زالت تنتمى عضويا إلى أقسام اللغة العربية، على خلاف دراسة العادات والمعتقدات والفنون التشكيلية والفنون الشعبية الأخرى التى تنتمى إلى كيانات علمية مختلفة. فالوجود ضمن هذا الإطار يجعل من الحوار مع الحركة الثقافية والفكر النقدى والتفاعل مع متغيراته العالمية ضرورة ومسألة بديهية فى نفس الوقت.

وفى مناسبات متعددة، وعلى امتداد سنوات مضت، كنت أتحاور مع صديقى العزيز الراحل والناقد الكبير سامى خشبة حول هذه القضية. وكان باب النقاش قد انفتح بمناسبة كتاباتى التى بدأت منذ نحو عشر سنوات – وما زالت مستمرة – عن نظرية إعادة إنتاج التراث الشعبى. وقد دفعنى إلى الاهتمام بها والتركيز عليها الرغبة فى فهم عمليات التجدد المستمرة فى هذا التراث (حذفا وإضافة وتعديلا)، والتى لولاها لدرس واختفى من أمام



ناظرينا. ولكن مصير التراث فى المجتمعات الصناعية والفائقة التطور هو الذى يؤكد لنا أن التراث مستمر، ولكن يعاد إنتاجه كل يوم لكى يستطيع أن يتنفس ويعيش فى بيئات جديدة ومع أدوات جديدة ومتجددة فى كل ساعة.

لهذا حرصت أن أضمن هذا المجلد عددا غير كبير – على سبيل العينة – من مفاهيم الفكر النقدى الحديث، اعتقادا منى أن دارسى الأدب الشعبى العربى يمكن أن يفيدوا منها فى بحوثهم. فالحديث عن الأصالة، وعن البنية – العميقة والسطحية – وعن التأليف الأسطورى، ومفهوم الجماهيرى إلى جانب مفهوم الشعبى، والتجميع العشوائى ( التأليف باستخدام موتيفات سابقة)، والتناص، ومشكلة تعدد المعانى فى النص الواحد، وقضايا الإبداع، والمشكلات التى تكتنف عمليات التدوين أو "تثبيت" النص، وهل يمكنها أن تفسح بعد ذلك مجالا لإبداع المؤدى الشعبى الفرد؟... إلخ. كل تلك أفكار واجتهادات قد يجد فيها القارئ شيئًا يغريه بتوسيع منظور الرؤى إلى عناصر تراثنا الأدبى الشعبى.

**وبعد**

ولا أستطيع أن أختم من دون أن أتوجه بالشكر للأخ العزيز الدكتور سميح شعلان الذى لا تكفيه أى كلمات شكر، ويكفيه ما سيناله من رضاء الله والناس على خدمة وطنه وعلمه بدعم إصدار هذا العمل، الذى يواصل رسالة هذه السلسلة العظيمة فى خدمة الثقافة الوطنية.

**والله من وراء القصد**

**القاهرة فى أول مارس ٢٠١٢**

**محمد الجوهرى**

# المشاركون فى إعداد الموسوعة

لا تشمل هذه القائمة أسماء الأساتذة والزملاء الذين قدمت الموسوعة ترجمة لحياتهم وأعمالهم تفضلوا بكتابتها بأنفسهم.

إبراهيم عبدالحافظ أستاذ بالمعهد العالى للفنون الشعبية

أحمد أبو زيد أستاذ الأنثروبولوجيا بجامعة الإسكندرية

حسن الشامى أستاذ بجامعة إنديانا، الولايات المتحدة الأمريكية

حنا نعيم باحث فى التراث الشعبى

السيد عشماوى أستاذ التاريخ بآداب القاهرة

سليمان محمود أستاذ بكلية التربية الفنية، جامعة حلوان

عائشة شكر مدير مركز دراسات الفنون الشعبية

عايدة فؤاد عبدالفتاح أستاذ بكلية البنات، جامعة عين شمس

علياء شكرى أستاذ بكلية البنات، جامعة عين شمس

محمد الجوهرى أستاذ بكلية الآداب، جامعة القاهرة

محمد عمران أستاذ بالمعهد العالى للفنون الشعبية
مصطفى جاد أستاذ بالمعهد العالى للفنون الشعبية
وداد حامد باحثة فى التراث الشعبى
يسرى رياض باحث فى التراث الشعبى



## أهم مصادر مواد الموسوعة

أحمد أمين قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية
أحمد أبوسعد قاموس المصطلحات والتعابير الشعبية
إمام عبد الفتاح معجم ديانات وأساطير العالم، ثلاثة مجلدات
إيكه هولتكرانس قاموس الإثنولوجيا والفولكلور، ت: حسن الشامى ومحمد الجوهرى
حمد السعيدان الموسوعة الكويتية المختصرة
رشدى صالح الأدب الشعبى وفنون الأدب الشعبى
سيمور- سميث موسوعة علم الإنسان، ت بإشراف محمد الجوهرى
عبدالحميد يونس معجم الفولكلور
فؤاد عباس موسوعة الفولكلور الفلسطينى
محمد الجوهرى علم الفولكلور، ثلاثة مجلدات

محمد الجوهرى رشدى صالح والفولكلور المصرى

محمد الجوهرى معجم لغة الحياة اليومية

هناء الجوهرى موسوعة النظرية الثقافية

دار الشروق موسوعة الشروق

دار المورد موسوعة المور

الجمعية المصرية: الموسوعة العربية



## حرف الألف

**إبراهيم السامرائى**: من أبرز دارسى الفولكلور العراقى، قدم أهم إسهاماته فى هذا التخصص من خلال مجلة التراث الشعبى البغدادية، التى كانت تصدر عن المركز الفولكلورى التابع لوزارة الإعلام هناك. وكان يرأس تحريرها لطفى الخورى، بسكرتارية تحرير سعدى يوسف. وظلت تعمل بإخلاص حتى محنة العراق الشقيق، فتوقفت كما توقفت وضاعت أشياء أخرى كثيرة. ومن أعماله التى استطعنا رصدها: "ما حفظته العربية من التراث الشعبى" (١٩٧٢)، "من مواد الأدب القديم" (١٩٧٣)، "الإيماءات التاريخية إلى أوابد العرب ومأثوراتهم" (١٩٧٣)، "ما قيمة هذا الأدب العامى" (١٩٧٤)، "فى الأمثال الشعبية" (١٩٧٥)، "الأشربة والأطعمة فى كتب اللغة" (١٩٧٥)، "النبات والشجر فى العربية" (١٩٧٦)،

"السلاح فى العربية" (١٩٧٧)، "من التراث فى الأعلام والكُنى" (١٩٧٨)، "من معجم اللباس" (١٩٧٩)، "المعجم العربى مصدر للمأثور الشعبى" (١٩٨٠)، "من أدب العامة" (١٩٨٠)، "مع القدامى فى كلماتهم" (١٩٨٢)، "المصطلح بين البدائية والحضارة" (١٩٨٤). (محمد الجوهرى)

**إبراهيم شعلان**: إبراهيم أحمد العزب شعلان، ليسانس الآداب فى اللغة العربية (١٩٥٨)، حصل على درجتى الماجستير والدكتوراه فى الأدب الشعبى (١٩٧٠ و١٩٧٥). تخصص فى دراسة الأمثال الشعبية.

أهم أعماله المنشورة: قوائم الأدب الشعبى فى مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨، مج الفنون الشعبية (نشرت فى ١٠ حلقات من ١٩٩٤ حتى ١٩٩٧)؛ شرف الدين بن أسد المصرى: أديب شعبى من القرن الثامن الهجرى، مج الفنون الشعبية (١٩٨٨)؛ الجمل فى أمثال العالم العربى قديمًا وحديثًا (٢٠٠١)؛ الأسرة فى المثل الشعبى الجزائرى، مج التراث الشعبى (١٩٨١)؛ الشعب المصرى فى أمثاله العامية (١٩٧٢)؛ المفاهيم السياسية فى المثل الشعبى، مج الفنون الشعبية (١٩٩٤)؛ علاقة الأسرة بالأبناء: الأدوار والقيم والأهداف.. رؤية مثالية(١٩٩٤)؛ النوادر الشعبية المصرية: دراسة تاريخية اجتماعية (١٩٩٣)؛ ظواهر العامية فى المثل الشعبى: دراسة لغوية، مج الفنون الشعبية (١٩٩٣)؛ الأدب الشعبى الجزائرى: أشعار شعبية فى مخطوط الفلك المشحون بالمعرب والملحون، مج الفنون الشعبية (٢٠٠١)؛ ترجمة كتاب جون لويس بوركهارت: العادات



والتقاليد المصرية من الأمثال الشعبية حتى عهد محمد على (مع دراسة) (١٩٨٩). (محمد الجوهرى)

**إبراهيم عبدالحافظ**: الاسم بالكامل إبراهيم عبدالحافظ رزق (مواليد ١٩٥١). ليسانس الآداب (١٩٧٣). دبلوم المعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون (١٩٩٠). ماجستير ودكتوراه الفنون الشعبية، تخصص الأدب الشعبى من المعهد العالى للفنون الشعبية (١٩٩٥-١٩٩٨). عضو لجنة الأدلة بأطلس الفولكلور المصرى (١٩٩١-١٩٩٧)، عضو مؤسس الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية المشهرة عام ٢٠٠٠، عضو هيئة تحرير مجلة فنون الفرجة الشعبية (٢٠٠١). كما يعمل مستشاراً للفنون الشعبية بمركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، اعتباراً من عام ٢٠٠٠ حتى الآن.

إلى جانب عمله بالمعهد شارك بتدريس مقررات الأدب الشعبى والفولكلور بجامعتى عين شمس وحلوان. كما شارك فى الإشراف على عدد من رسائل الماجستير بالمعهد العالى للفنون الشعبية.

نشر عدداً من البحوث والدراسات نذكر منها: الصياغة الشعبية للقصص الدينى: قراءة فى قصتين نموذجًا (١٩٩٩)؛ دراسات السيرة الهلالية فى مصر فى القرن العشرين (٢٠٠١)؛ العناصر الدرامية فى أداء القصص الشعبى (٢٠٠٢)؛ القصة الشعبية الغنائية فى مجتمع متغير، بحث مستخلص من رسالة الدكتوراه نشر فى مشروع بحث التراث والتغير الاجتماعى، مركز البحوث

والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة (٢٠٠٢)؛ قصص السيرة الهلالية بين الرواية التقليدية والمستحدثة فى دلتا مصر (٢٠٠٣)؛ الفنون الأدبية الشعبية: دراسة فى ديناميات التغير (بحث ميدانى)، نشر فى كتاب فى: مشروع بحث التراث والتغير الاجتماعى، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة (٢٠٠٤)؛ جمع عدداً من الحكايات الشعبية ونشرها بمجلة الفنون الشعبية، (القاهرة)؛ إعادة إنتاج المأثورات الأدبية الشعبية، بحث منشور بمجلة الفنون الشعبية (٢٠٠٥)؛ المشاركة ببحث بعنوان أغانى السامر السيناوى فى عصر العولمة (٢٠٠٦)؛ التشبيه بالطير فى الأمثال الشعبية المصرية (٢٠٠٧).

إلى جانب ذلك شارك فى تأليف وتحرير عدد من الأعمال الموسوعية فى حقل الفولكلور العربى، نذكر منها: الإنتاج الفكرى العربى فى علم الفولكلور: قائمة ببليوجرافية (بالاشتراك)، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية بآداب القاهرة، ط٢ (٢٠٠٥)؛ الفولكلور العربى، بحوث ودراسات، المجلد الثانى (بالاشتراك)، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية بآداب القاهرة (٢٠٠١)؛ الفولكلور العربى بحوث والدراسات، المجلد الثالث (تحرير بالمشاركة)، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية بآداب القاهرة، ط١ (٢٠٠٦).

وترجم عدداً من المقالات الفولكلورية عن الإنجليزية، منها: الشعر الشفاهى للمؤلفة روث فينيجان Ruth Finnegan، مجلة



الفنون الشعبية، ع٦٢-٦٣ (٢٠٠٢)؛ تأثير النص الثابت للمؤلف البرت لورد Albert Lord، مجلة الفنون الشعبية، ع٦٤-٦٥ (٢٠٠٣).

وشارك – وما يزال – فى عدد من البحوث والمشروعات العلمية الجارية، منها: موسوعة الفولكلور العربى، بإشراف محمد الجوهرى، (وهى التى بين يدى القارئ) مشروع لغة الحياة اليومية (٢٠٠٧)؛ مشروع بحث المعبد والمسجد والمقام: دراسة فى المعتقدات الشعبية المصرية بين الثبات والتغير، مركز بحوث الشرق الأوسط، جامعة عين شمس، (منذ عام ٢٠٠٣).

**الأبشيهى (١٣٨٨-١٤٤٦)**: محمد بن أحمد بن منصور، كاتب وشاعر، ولد فى أبشويه بالمحلة الكبرى بمصر. درس الفقه والنحو وولى خطابة بلدته بعد أبيه. ألف "المستطرف فى كل فن مستظرف" و"أطواف الأزهار على صدور الأنهار" فى الوعظ. شهر بكتابه الأول الذى ترجمه إلى الفرنسية "رات" واختصره كثيرون، جمع فيه أحاديث نبوية، وأمثالاً شعرية، ومسائل لغوية، وحكايات جدية وهزلية. (الموسوعة العربية)

**ابن دانيال**: هو شمس الدين بن دانيال الخزاعى الموصلى. ولد بالموصل عام ٦٤٦هـ – ١٢٤٨م، ثم انتقل إلى مصر سنة ٦٦٥هـ إبان حكم الظاهر بيبرس البندقدارى. اشتغل بطب العيون فكان صاحب دكان داخل باب الفتوح يكحل فيه عيون الناس. وقد شكى كثيراً من فقره وبؤسه فى أشعاره:

يا سائلى عن حرفتى فى الورى

وصنعتى فيهم وإفلاســى

ما حال من درهم إنفاقــه

يأخذه من أعين النــاس

كان ابن دانيال أحد كبار شعراء مصر فى وقته واشتهر بتأليف بابات (تمثيليات) خيال الظل الفكاهية. ومن أهم باباته "طيف الخيال" التى تصور الحالة السياسية والثقافية أيام السلطان بيبرس، و"عجيب وغريب" التى تعطينا عددا كبيراً من النماذج البشرية يتوالون واحداً بعد واحد إذ يدخلون السوق ليتكسبوا. وهى بابة تكشف لنا دقة ملاحظة ابن دانيال وبصريته النفاذة فى رصد أحوال الناس فى ذلك الوقت بأسلوب ساخر. وأما "متيم" فقد وضعها – فيما يظن – بعد سنة ١٢٦٧هـ.

اشتهر بالمجون والخلاعة والسخرية، وفى شعره بالدعابة وخفة الروح والظرف وسرعة البديهة مما جعل الناس ترتاح إلى شعره وتحفظ له نكتًا يتضاحكون منها شعراً ونثراً، ومن ذلك:

فسر لى عابر مناماً　　أحسن فى قوله وأجمل

وقال لابد من طلوع　　فكان ذلك الطلوع دمل

(يسمى المصريون الدمل والخراج طلوعًا). وترجح المصادر أنه توفى فى عام ١٣١١م.　(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: أحمد أمين، القاموس؛ رشدى صالح، فنون الأدب الشعبى، ج٢؛ وإبراهيم حمادة، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال.



**ابن سودون**: هو على بن سودون الجركسى البشيغاوى (أو البشغاوى) القاهرى وكنيته أبوالحسن، وهو من أدباء القرن التاسع الهجرى. فقد ولد عام ٨١٠هـ وتوفى عام ٨٦٨هـ (١٤٠٧-١٤٦٣م). وابن سودون أديب فكه ولد وتعلم بالقاهرة، وقد نعته ابن العماد بالإمام العلامة.

وقال السخاوى: "شارك مشاركة جيدة فى فنون، وحج مراراً، وسافر فى بعض الغزوات، وأم ببعض المساجد، ولكنه سلك فى أكثر شعره طريقة هى غاية فى المجون والهزل والخلاعة، فراج أمره فيها جداً، ورحل إلى دمشق فتعاطى فيها خيال الظل وتوفى فيها. له كتب منها "نزهة النفوس ومضحك العبوس" و"قرة الناظر ونزهة الخاطر" وهو مخطوط، وله مقامتان مخطوطتان.

(عبدالحميد يونس)

**ابن عروس (١٧٨٠-١٨٦٠)**: أحد الشعراء الصعاليك المتأخرين، ولا يعرف عن حياته إلا بعض الأخبار والروايات الشفاهية غير الموثقة. يقال إنه كان لصًا قاطع طريق يسطو على الآمنين. ولد فى إحدى قرى الصعيد الأعلى، ونشأ متعطلاً مهملاً وكان قوى البنية غليظ السواعد مهول الخلقة، وتزعم عصابة وأصبح "شيخ منسر".

ولما بلغ ابن عروس العقد السادس من عمره وإثر حادثة حدثت له سئمت نفسه لطول عصيانه، فقد هاجم عروساً يوم زفافها كانت فى هودج فى طريقها إلى بيت زوجها، فاستغاثت به واستعطفته ألا يؤذيها بعد أن فر الركب خوفًا منه، فاستصغر أفعاله وتاب إلى الله. ومنذ ذلك الحين بدأ فى توزيع ثروته على الفقراء، وهام على وجهه

وأصبح عابداً مجذوبًا، ثم سجل عدداً من حكمه وأقواله الشعرية فى فن المربع يلخص فيها تجربته فى الحياة ومنها قوله:

حرامى وعاصى وكداب     عاجز هزيل المطايـا
وتبت ورجعت للبـاب     هيا جزيل العطايـا
ما يرقد الليل مغبـون     ولا يقرب النار دافـى
ولا يطعمك شهد مكنون     إلا الصديق الموافـى

وفى رأى بعض الدارسين أن شخصية ابن عروس تمثل نموذجًا لأهل الفتوة الصعاليك الذين ترسمهم القصص فتكسبهم النخوة والدفاع عن الشرف وإنصاف الضعيف ومقاومة ظلم السلطة، علاوة على الكرم واللين مع الفقراء. ولما كان ابن عروس أحد هؤلاء- علاوة على قدرته على إبداع الشعر- فقد خلف ديوانًا صغيراً فيما يزيد عن خمسين مربعاً شعرياً. ومما ينسب إليه فى هذا الديوان:

إن صادفك سعد الأيـام     انهى عن القبح ديمـا
واللى على الشر عزيـه     بكرة يلاقى الهزيمــة
مسكين من يطبخ النـاس     ويريد مرق من حـديده
مسكين من يصحب الناس     ويريد من لا يريـده

ولقد ظلت أقوال ابن عروس تتردد على أفواه الفلاحين والفنانين الشعبيين بوصفها قيمًا أخلاقية وحكمًا مأثورة يرضون عنها ويسعون إلى ترسيخها بين الأجيال المتعاقبة.

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: رشدى صالح، الأدب الشعبى؛ عبدالحميد يونس، معجم الفولكلور؛ محمد لطفى جمعة، مباحث فى الفولكلور.



**ابن قزمان**: الوزير أبوبكر محمد ابن عبدالملك بن قزمان المتوفى آخر عام ٥٥٥ / ١٠٨٠م. وهو صاحب الموشحات والأزجال الشعبية المعروف. يقال إنه أنشأ الزجل فى عهد الملثمين وصار إمام الزجالين فى الأندلس. ولم يصل إلينا من أغانى ابن قزمان إلا نحو ثلاثة أرباعها. وقد نظمت الأشعار باللهجة العربية الدارجة للأندلس، وإن كان الشاعر قد استخدم الصيغ الفصحى أحيانًا مراعاة لوزن الشعر. أما إنتاجه من الزجل فلا يلتزم فيه قدر المشطورات بل التزم المقطع، وتدخل فيه جميع البحور. وبعد أن كان الزجل فيما قبله مقطوعات مرتجلة قصيرة ارتفع به ابن قزمان إلى مرتبة أعلى، فجعله منظومات طويلة أشبه بالقصائد. له ديوان فى الأزجال يضم مائة وتسع وأربعين منظومة زجلية. ومن أقدم الأزجال المنسوبة إليه:

وعريش قد قام على دكان     بحـــال رواق
وأسد قد ابتلع ثعبــان     فى غلظ ســاق
وفتح فمه بحال إنســان     فيه الفـــواق
وانطلق يجرى على الصفاح     ولقــى الصيــاح

(انظر كذلك مادة: زجل).     (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: محمد قنديل البقلى، فنون الزجل؛ شمس الدين ابن محمد بن حسن النواجى، عقود اللآل فى الموشحات والأزجال، تحقيق عبداللطيف الشهابى.

**الأبنودى**: عبد الرحمن الأبنودى (من مواليد قرية أبنود - قنا ١٩٣٨)، شاعر مصرى يعدّ من أشهر شعراء العامية فى مصر. من أشهر أعماله "السيرة الهلالية" التى جمعها من شعراء الصعيد ولم

يؤلفها. ومن أشهر كتبه كتاب "أيامى الحلوة" والذى نشره فى حلقات منفصلة فى ملحق أيامنا الحلوة بجريدة الأهرام ثم جمعها فى هذا الكتاب بأجزائه الثلاثة، وفيه يحكى الأبنودى قصصاً وأحداثاً مختلفة من حياته فى صعيد مصر.

من أشهر دواوينه الشعرية وأعماله: الأرض والعيال (١٩٦٤-١٩٧٥-١٩٨٥)، الزحمة (١٩٦٧-١٩٧٦-١٩٨٥)، عماليات (١٩٨٦)، جوابات حراجى القط (١٩٦٩-١٩٧٧-١٩٨٥)، الفصول (١٩٧٠-١٩٨٥)، أحمد سماعين (١٩٧٢-١٩٨٥)، أنا والناس (١٩٧٣)، بعد التحية والسلام (١٩٧٥)، وجوه على الشط (١٩٧٥-١٩٧٨) قصيدة طويلة، صمت الجرس (١٩٧٥-١٩٨٥)، المشروع والممنوع (١٩٧٩-١٩٨٥)، المد والجزر (١٩٨١) قصيدة طويلة، الأحزان العادية (١٩٨١)، السيرة الهلالية (١٩٧٨)، دراسة مترجمة، الموت على الأسفلت (١٩٨٨-١٩٩٥) قصيدة طويلة، سيرة بنى هلال الجزء الأول (١٩٨٨)، سيرة بنى هلال الجزء الثانى (١٩٨٨)، سيرة بنى هلال الجزء الثالث (١٩٨٨)، سيرة بنى هلال الجزء الرابع (١٩٩١)، سيرة بنى هلال الجزء الخامس (١٩٩١)، الاستعمار العربى (١٩٩١-١٩٩٢) قصيدة طويلة،المختارات الجزء الأول (١٩٩٤-١٩٩٥).

حصل الأبنودى على جائزة الدولة التقديرية عام ٢٠٠١، ليكون بذلك أول شاعر عامية مصرى يفوز بجائزة الدولة التقديرية.

**أبو خليل القبانى (١٨٣٣-١٩٠٣):** أول من دعم صناعة التمثيل بروايات عربية فى سوريا ومصر خاصة، وأدخل فيها رقص



السماح، على ضروب الموشحات وأوزانها. جاء إلى القاهرة ١٨٨٣، وأقام فيها سبعة عشر عاماً، ترك خلالها ثروة فنية من الموشحات والروايات التمثيلية، التى قام بتأليفها وتلحين أغانيها. وأول رواية غنائية له بمصر كانت على مسرح دار الأوبرا ١٨٨٤، وهى رواية "الحاكم بأمر الله" وأنشد فيها الموشح المشهور من نغم "الحجاز" على ميزان "الشنبر":

برزت شمس الكمال      من سنا ذات الخمار

ومن تلاميذه الشيخ درويش الحريرى، وكامل الخلعى، وكلاهما كان حجة فى ألحان الموشحات. توفى الشيخ القبانى بدمشق. (الموسوعة العربية)

**الأحجية**: انظر مادة: اللغز.

**أحمد أبوسعد**: شاعر وناقد وباحث أدبى وفولكلورى. أمين عام سابق لاتحاد الكتاب اللبنانيين. أستاذ محاضر فى معهد الفنون الجميلة بالجامعة اللبنانية. ولد عام ١٩٢١ فى "المغيرية" إحدى قرى "إقليم الخروب" بمنطقة الشوف فى جبل لبنان. وفيها تلقى دروسه الابتدائية، ثم انتقل إلى بيروت فالتحق بالكلية الشرعية، وبعدها مارس التدريس، ونال شهادة دار المعلمين، ثم شهادة الماجستير فى اللغة العربية وآدابها من الجامعة اللبنانية. بدأ حياته الأدبية شاعراً فأصدر ديوانى شعر باسم "حمم" و"قصائد دافئة" وتمثيلية شعرية باسم "هند أم معاوية". ثم اتجه للبحث الأدبى ونقد الشعر فصدرت له دراستان حول "فن القصة" و"أدب الرحلات وتطوره فى التراث العربى"، ثم كتابا "الشعر والشعراء فى السودان" و"الشعر والشعراء

فى العراق" نُقل أولهما إلى الفرنسية. وانصرف أخيراً إلى دراسة التراث الشعبى فى لبنان والبلاد العربية. فصدر له كتاب "أغانى ترقيص الأطفال عند العرب" و"معجم الألعاب الشعبية اللبنانية" و"قاموس المصطلحات والتعابير الشعبية". (أحمد أبوسعد)

**أحمد تيمور باشا**: نشأ فى بيت أبيه إسماعيل تيمور باشا رئيس الديوان الخديوى فى عهد الخديوى إسماعيل، وتلقى تعليمه فى مدرسة مرسيل الفرنسية، ثم تتلمذ على يد بعض مشايخ الأزهر- ومنهم الشيخ حسن الطويل- فصار عالمًا بالعربية وألف فيها كتباً كثيرة. وكان أحمد تيمور يعقد فى داره بدرب سعادة حلقات تضم نخبة من أهل العلم والثقافة أمثال محمود سامى البارودى وإسماعيل صبرى باشا وغيرهما.

وقد اهتم بالتراث الشعبى المصرى فألف فيه كتابين مهمين أصبح بهما رائداً من رواد دراسة التراث الشعبى هما: "الأمثال العامية" الذى جمع فيه ما يزيد عن ثلاثة آلاف مثل رتبها على حروف الهجاء مع شرحها والتعليق عليها. أما كتابه "الكنايات العامية" فقد اهتم فيه بالتعابير العامية البليغة.
(إبراهيم عبدالحافظ)

**أحمد رشدى صالح**: انظر مادة: رشدى صالح.

**أحمد زياد مُحَبَّك (الدكتور) (من مواليد ١٩٤٩)**: قاض وناقد سورى ومهتم بالتراث الشعبى، وأستاذ للأدب العربى الحديث بجامعة حلب، وعضو ناشط فى اتحاد الكتاب العرب، وعضو مؤسس فى أسرة أدباء من حلب، وهى أسرة تعنى بالتأريخ لحياة الأدباء فى حلب، وعضو فى عدة نواد



وجمعيات أدبية. ويقرر أن جدته لأبيه كانت أول ثلاثة مصادر أثرت على اهتمامه بدراسة التراث وشغفه به "فقد كانت تمتاز بالذكاء الوقاد والذاكرة القوية والعلاقات الاجتماعية الواسعة والفاعلة. فقد كانت – وهى الأمية – تحفظ المواويل والأشعار والحكايات، وإليها يرجع الأهل والأقارب فى أمور الزواج والإرث والصلح.

نشر أكثر من ٥٠٠ مادة من قصة ومقالة وبحث فى دوريات عربية كثيرة. من أبرز إنجازاته قيامه بتدوين مائة وخمسين حكاية شعبية وتوثيقها ودراستها. وقد نشر هذا العمل اتحاد الكتاب العرب بدمشق (١٩٩٩) تحت عنوان "حكايات شعبية". ومازال يعمل فى جمع الحكايات الشعبية ودراستها.

وقد صدر له كتابان فى التراث الشعبى، وستة كتب فى النقد التطبيقى، وأصدر عام ٢٠٠٥ دراسة جديدة فى التراث الشعبى.
(المترجم له)

**أحمد شمس الدين**: انظر: شمس الدين الحجاجى.

**أحمد فهيم الفار**: أحد الفنانين الشعبيين الجوالين اشتهر فى أواخر القرن التاسع عشر، وبرع فى تقليد أصوات الحيوانات والطيور والنساء، فضلاً عن إلقاء النكت، والغناء، وأداء الاسكتشات التمثيلية...إلخ. انظر كذلك: على كاكا. (السيد عشماوى)

**أحمد محمد عبدالرحيم على**: ليسانس آداب، قسم تاريخ (١٩٦٨). عمل مديراً لوحدة بحوث الأدب الشعبى، مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة. ويعمل الآن كاتبًا وباحثًا فى التراث والمأثورات الشعبية. عضو الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية.

مارس عمليات الجمع الميدانى لعناصر التراث الشعبى لأكثر من ثلاثين عاماً، وقد أولى اهتماماً خاصاً لجمع الحكايات الشعبية. نشر عدداً من تقارير الأبحاث الميدانية عن: احتفالية الزواج فى النوبة، احتفالية سبوع الطفل فى النوبة، البيت النوبى احتفالية الزواج فى سيوة، الكعبة المشرفة "دراسة شعبية"، ميلاد الرسول (ص)، المولوية، احتفالية الزواج فى المملكة العربية السعودية، الرقص الشعبى فى مصر، شم النسيم "دراسة تاريخية"، الأولياء، مقالات وأبحاث عن شهر رمضان الكريم، التلى. وقد نشرت فى عدد من الصحف والمجلات الدورية المتخصصة.

وعدا هذا شارك فى عدد من الندوات والمؤتمرات مثل: الملتقى القومى للفنون الشعبية ١٩٩٤ (ببحث عن: الثأر فولكلورياً)؛ التنمية والفنون الشعبية ١٩٩٩ (ببحث عن: الحكاية ماثور شعبى لا يندثر)؛ المأثورات الشعبية فى مائة عام ٢٠٠١ (ببحث عن: الإيجابى والسلبى فى الثقافة الشعبية)؛ المأثورات الشعبية والطفل ٢٠٠٣ (ببحث عن: الحكاية الشعبية والطفل)؛ المأثورات الشعبية والتنوع الثقافى ٢٠٠٦ (ببحث عن التلى فى جزيرة شندويل).

**أحمد مرسى**: (مواليد ١٩٤٣)، تخرج فى قسم اللغة العربية بآداب القاهرة (١٩٦٣)، ماجستير من نفس القسم (١٩٦٦)، دكتوراه من القسم (١٩٦٩). التحق بالسلك الجامعى بدءاً من معيد (١٩٦٣)، حتى أستاذ (١٩٨١)، كما رأس قسم اللغة العربية (٢٠٠٠-٢٠٠٣)، وشغل عمادة كلية الآداب فرع بنى سويف (١٩٨٥-١٩٨٧)- (٢٠٠٥-٢٠٠٨)، وعمادة المعهد العالى للفنون



الشعبية (١٩٨١-١٩٨٧). وعمل أستاذا زائراً بجامعات هارفارد - كامبردج -MASS - USA (1975-1976)، بنسلفانيا -فيلادلفيا- ، الكومبلتنسى -USA (1983)، تكساس - أوستن-USA (1987) مدريد-اسبانيا (١٩٨٨). وعمل مستشارا ثقافيا فى إيطاليا (١٩٧٩-١٩٨١)، ومدريد (١٩٨٧-١٩٩٢). وعمل مستشاراً لمركز التراث الشعبى لدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية (١٩٨٤ - ٢٠٠٤)، ويرأس تحرير مج الفنون الشعبية المصرية (منذ ١٩٨٧)، ورئيساً للهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية (٢٠٠٣-٢٠٠٥)، ورئيس اللجنة الثقافية بالشعبة الوطنية لليونسكو (منذ ٢٠٠٥)، ورئيس تحرير سلسلة فنون بلدنا (منذ٢٠٠٧)، وقد صدر منها ثلاثة أعداد عن الفخار والزخارف النوبية والكليم.

من مؤلفاته: الأغنية الشعبية (١٩٦٦)، المأثورات الشعبية الأدبية (١٩٦٩)، دراسات فى الفولكلور (بالاشتراك) (١٩٧١)، الأغنية الشعبية (١٩٧١)، مقدمة فى الفولكلور (١٩٧٥ عشر طبعات)، أبحاث فى التراث الشعبى (بالاشتراك) بغداد (١٩٨٦)، الفولكلور والإسرائيليات (ط١، ١٩٧٦)- (ط٢، ٢٠٠٣)، المأثورات الشفاهية (ترجمة) (١٩٨٢)، الأدب الشعبى وفنونه (١٩٨٥)، الفن الشعبى المصرى(بالإسبانية والعربية)(بالاشتراك) مدريد(١٩٨٧)، من مأثوراتنا الشعبية (١٩٩٨)، كل يبكى على حاله، دراسة للعديد (١٩٩٩) ( ثلاث طبعات )، الأدب الشعبى وثقافة المجتمع (١٩٩٩)، الخرافة فى حياتنا (١٩٩٩)، الأغانى الشعبية فى صعيد مصر(بالاشتراك) (٢٠٠١)، الإنسان والخرافة (٢٠٠٣).

كما نشر عدداً من الأبحاث فى مجلة الفنون الشعبية المصرية منها: الأغنية الشعبية، خصائصها ومقوماتها (١٩٦٥)، المأثورات الشعبية والإلهام الفنى (١٩٧٦)، دراسات فى التراث الشعبى فى مصر (١٩٦٨)، القاهرة فى الأغنية الشعبية (١٩٦٩)، الأسطورة الشعبية والخرافة والحكاية الشعبية (١٩٦٩)، الفولكلور وثقافة المجتمع (ثلاثة مقالات ١٩٧٠)، الأدب الشعبى فى الفيوم (١٩٧١)، مفهوم الزمان فى الأدب الشعبى(١٩٨٧)، الأدب الشعبى "تعريف إجرائى"(١٩٨٧)، حول المأثورات الشعبية - قضية للمناقشة(١٩٨٧)، اللى خلف ما ماتش(١٩٨٨)، الفولكلور وثقافة المستقبل(١٩٩٥)، الذات الفردية والذات الجمعية فى السير الشعبية العربية(١٩٩٥)، بكائية للجياد (٢٠٠٦)، حفظ التراث الثقافى غير المادى و صونه " دراسة لبعض جوانب اتفاقيتى صون التراث الثقافى غير المادى، و تعزيز التنوع الثقافى (٢٠٠٧).

ونشر فى مج عالم الفكر الكويتية: الفولكلور ومشكلات الحضارة المعاصرة (١٩٧٢)، الإيثولوجيا والمجتمع (١٩٧٣)، مفهوم الشر فى الأدب الشعبى (١٩٨٦). وفى مج التراث الشعبى البغدادية: الفولكلور والإسرائيليات (١٩٧٧). وفى مج المأثورات الشعبية القطرية: الأدب الشعبى والعادات والتقاليد (١٩٦٨)، الأداء والمؤدون (١٩٨٧). وفى مج البحرين الثقافية: المأثورات الشعبية العربية ودراستها (١٩٩٤). وفى مج فصول المصرية: ألف ليلة وليلة ومشكلة الهوية (١٩٩٤). وفى مج إبداع: الحكاية الشعبية والشعر - دراسة لاستلهام الحكاية الشعبية فى الشعر المعاصر (٢٠٠٠). وفى مج



الألسن- جامعة عين شمس: أربع وظائف للمأثورات الشعبية (ترجمة) (٢٠٠٢). وفى مج الجسرة القطرية: البعد الثقافى للمأثورات الشعبية الخاصة بالأطفال (٢٠٠٦). وفى مج Museum International : Research and Preservation Project on Intangible Heritage, UNESCO, Blackwell Publishing, Oxford, UK,May 2005, vol. (225 , 226 ) pp.61-67.

وفى مج الثقافة الشعبية البحرينية: منتدى الثقافة الشعبية - التراث الثقافى غير المادى.. مصطلحا خلافيا (٢٠٠٨).

كما ألقى (٤٣) بحثًا فى المؤتمرات المحلية والإقليمية والعالمية. وأشرف على إصدار وتقديم ومراجعة (٨) كتب فى مجال علم الفولكلور. وله مشاركة مهمة فى عضوية كثير من الهيئات المحلية والإقليمية والدولية المشتغلة بالتراث الشعبى، نذكر منها: نائب رئيس الجمعية الدولية لدراسات القص الشعبى Isfnr فنلندا، ممثلا لأفريقيا (١٩٨٤-١٩٩٤)، نائب رئيس الجمعية الدولية لدراسات الثقافة الأفريقية - المجر (١٩٨٢-١٩٨٧)، مقرر لجنة الفنون الشعبية - المجلس الأعلى للثقافة، عضو شعبة الفنون - المجالس القومية المتخصصة، عضو شعبة الثقافة - المجالس القومية المتخصصة، عضو المجلس القومى القومى للثقافة و الآداب و الفنون و الإعلام، خبير بالمجلس القومى للتعليم، عضو اللجنة الملكية الاسبانية للحفاظ على مينة توليدو (طليطلة) بإسبانيا، رئيس الجمعية المصرية لدراسات المأثورات الشعبية (الفولكلور)، رئيس الهيئة العليا لإعداد أطلس الفولكلور المصرى - الهيئة العامة لقصور الثقافة، نائب رئيس اللجنة الحكومية الدولية للملكية الفكرية الخاصة بالموارد

الوراثية والمعارف التقليدية والفولكلور (المنظمة العالمية للملكية الفكرية - Wipo جنيف – سويسرا)، عضو اللجنة العلمية للمتحف القومى للحضارة المصرية، عضو لجنة روائع التراث الشفاهى وغير المادى للإنسانية – اليونسكو، عضو اللجنة التنفيذية لمشروع ذاكرة العالم العربى – رئيس لجنة التراث المعنوى والفولكلور مكتبة الإسكندرية، عضو الهيئة العلمية لمجلة الثقافة الشعبية – البحرين، عضو لجنة الآثار المصرية – المجلس الأعلى للآثار، عضو لجنة الآثار القبطية والاسلامية – المجلس الأعلى للآثار.

كما حصل على عدد من الجوائز والأوسمة منها: جائزة الدولة التشجيعية فى الفنون(١٩٨٥)، جائزة الدولة للتفوق فى الآداب (١٩٩٩)، جائزة جامعة القاهرة التقديرية (جائزة نجيب محفوظ للإبداع الفكرى والأدبى)(٢٠٠٦)، جائزة الدولة التقديرية فى الآداب (٢٠٠٦).

وقد اضطلع بعدد من الأعمال الإنشائية الثقافية والعلمية المتصلة بخدمة بحوث ودراسات التراث الشعبى منها: المشاركة فى مشروع إعادة تنظيم أجهزة الثقافة فى المجتمع المصرى الذى نهض به مركز بحوث التنمية والتخطيط التكنولوجى- جامعة القاهرة (١٩٨٠-١٩٨١)، إنشاء المعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون – مصر – ١٩٨١ وهو المعهد الوحيد من نوعه فى العالم العربى وكان أول عميد له (١٩٨١-١٩٨٧)، إنشاء المعهد المصرى لدراسات البحر المتوسط بمدريد (١٩٩١)، إنشاء المعهد المصرى للدراسات الايبروامريكية بمدريد (١٩٩١)، إعداد مشروع جمع وتوثيق روايات



"السيرة الهلالية" ضمن مشروع اليونسكو للحفاظ على "روائع التراث الشفاهى وغير المادى للإنسانية". وقد حصل مشروع جمع السيرة وتوثيقها على جائزتى سمو الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان، والشيخ شاكر ابن زيد (٢٠٠٣)، وتقوم الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية التى يرأسها على تنفيذ المشروع بالتعاون مع اليونسكو. وقد تم إنجاز رسالتى ماجستير ورسالة دكتوراه بإشرافه عن جمع روايات السيرة وتوثيقها ودراستها فى أسيوط وكفر الشيخ وقنا كما تم جمع ٤٥٠ ساعة تسجيلات (صوتية – مرئية) لروايات السيرة لرواة متعددين من الصعيد والدلتا، خلال الفترة (٢٠٠٥-٢٠٠٨)، مشروع توثيق وتنمية فن التلى ضمن مشروع المرأة حافظة التراث، بالتعاون بين المجلس القومى للمرأة والجمعية المصرية للمأثورات الشعبية (٢٠٠٥)، الإشراف على إصدار أول أطلس للمأثورات الشعبية المصرية (٢٠٠٧)، (صدر منه مجلدان)، المشاركة فى إعداد مشروعى: القانون النموذجى لحماية المأثورات الشعبية، والاتفاقية العربية لحماية المأثورات الشعبية (٢٠٠٧)، جمع وتوثيق الاحتفالات الشعبية فى مصر (فى إطار مشروع احتفالات الشمس فى البحر المتوسط) بالتعاون مع الاتحاد الأوربى – ومنظمة اليونسكو (٢٠٠٨)، إنشاء الأرشيف القومى للمأثورات الشعبية (فى مصر) (٢٠٠٦). (المترجم له)

**اختلاف لغات البشر**: تزخر الكتب الشعبية وكذلك الأساطير بعديد من التفسيرات التى تلقى الضوء على ظاهرة اختلاف لغات البشر، وتحاول أن تقدم تفسيراً لها. والمهم أن نؤكد أن أساطير

كثير من شعوب الأرض المعروفة تقرر على العموم أن كافة الناس كانوا فى بادئ حياتهم يتكلمون لغة واحدة يستطيعون التفاهم بها فى كل أمر. ثم حدث بعد ذلك أن كتب عليهم أن تتعدد لغاتهم وتتباين ويعجزون عن فهم بعضهم البعض. وكان ذلك الأمر بمثابة عقاب لهم على خطيئة ارتكبوها، أو محرمات انتهكوها، أو عصيان للآلهة.. أو غير ذلك من مخالفة استوجبت ذلك العقاب الكبير. (محمد الجوهرى)

**الأدب الشعبى**: نوع من الخلق الأدبى الشعبى وأحد أهم أقسام الثقافة الشعبية (الفولكلور) الأربعة حسب تقسيم ريتشارد دورسون. وهو يقع فى مكان القلب من علم الفولكلور- على حد قول محمد الجوهرى- فى تقسيمه الرباعى لموضوعات هذا العلم (انظر كتابه علم الفولكلور). وتتعدد التسميات التى تطلق على هذا المصطلح فهو الأدب الشفاهى Oral Literature، والفن القولى Verbal Art، والأدب التعبيرى Expressive Literature. ويختلف الباحثون حول هذا المصطلح أكثر من اختلافهم حول تحديد ميدان اهتمامه.

ويرى فريق من الباحثين أن الأدب الشعبى هو أدب "العامية" التقليدى، الشفاهى، مجهول المؤلف، المتوارث جيلاً عن جيل، ومعنى ذلك إسقاط أدب العامية الحديث الذى أذاعته المطابع ووسائل النشر الحديثة الأخرى. بينما يرى فريق ثان أن ميزان التفريق بين الأدب الشعبى وغيره من أنواع الأدب هو اللغة. وهم بذلك يوسعون دائرته ليشمل الشفاهى والمكتوب والمطبوع سواء كان مجهول المؤلف أم معروفه، متوارثا أم أنشأه معاصرون. وأما الفريق الثالث فيعتمد



محتوى الأدب لا شكله أى أنه الأدب المعبر عن ذاتية الشعب، المستهدف تقدمه الحضارى، وأدب الرواية الشفاهية وأدب المطبعة.

وقد حدد رشدى صالح فى مؤلفه "الأدب الشعبى" بعض المعايير التى تميز الأدب الشعبى وهى: العراقة، والواقعية، والجماعية، والتداخل أو التوظيف مع فروع المعارف والمعتقدات والممارسات الجارية فى الحياة اليومية.

فأما العراقة، فإنها تعطى للأدب الشعبى حق السبق فى الظهور على الأدب الخاص، لأن الأول يشبع حاجة الجماعات البشرية المتساوية على الفطرة، وكان فى بداياته يتداخل مع السحر والدين والأخلاق. كما يذهب إلى ذلك السير جيمس فريزر الذى يرى أن الآداب الشعبية فى عراقتها تؤاخى السحر الذى كان يؤلف مع الأسطورة كيانًا واحداً. ويدلنا ما وصلنا من أقاصيص شعبية مصرية قديمة على سبيل المثال على عراقة الأدب الشفاهى فى مصر بخاصة، فتقول دائرة المعارف "ظهرت الأقصوصة الشعبية كنوع من الأدب فى حقبة مبكرة للغاية، وقد وصلتنا نماذج من الأقاصيص المصرية ترجع إلى القرن الثامن والعشرين قبل الميلاد".

وأما الواقعية - إذا ما أسقطنا لبرهة الاحتفاء بالرمز والتضمينات الأسطورية، وكذلك الإسراف فى اتباع القوالب الجامدة - فهى التسجيل الفنى لتأثير الحياة على الإنسان، أو هى الجدل بين حياة الإنسان وعمله وبين الطبيعة. أضف إلى ذلك أنه ثمرة الضرورة (ضرورة العمل، والعلاقات الاجتماعية، والحاجة الروحية والنفسية)، فهو يؤدى وظائف عديدة سيأتى ذكرها لاحقًا.

والجماعية تعنى أن دور الفرد يكاد يكون معدومًا فى إنشاء الأدب الشعبى وأنه لا يتخذ شكله النهائى قبلما يصل جمهوره، بل يتم له الشكل الأخير من خلال الاستعمال والتداول. ثم إن وسيلة إذاعتـه -وهى النقل الشفاهى- لا تلزمه حدودًا جامدة بحيث يكون من المستطاع أن يُضاف إليه أو يُحذف منه.

وتبدو السمة الرابعة وهى التداخل مع فروع الفنون الأخرى ومع المعارف الشعبية من اتصال الأدب الشعبى بالمعارف كالزراعة، والقواعد المهنية، والمعتقدات الدينية، وفنون الرقص والغناء والتمثيل. ونادرًا ما نجد النص الشعبى معزولاً عن هذه الأنشطة جميعها.

وقد ثارت مشكلة تأليف الأدب الشعبى وشغلت عقول الباحثين هل يجتمع الشعب كله ليؤلف الأدب الشعبى أم هو فرد بعينه؟ وهل من المعقول أن الشعب كله يشترك ليؤلف أسطورة أو حكاية خرافية أو موالاً؟ وفى مؤلفها "أشكال التعبير فى الأدب الشعبى" تحاول نبيلة إبراهيم أن تجيب عن هذه التساؤلات وترى أن أكثر الباحثين يرون أنه لابد من أن نفترض الأصل الفردى للأدب الشعبى، ولكن هذا الفرد الخلاق لا يعيش حياة ذاتية بعيدة عن المجموع، بل هو يعبر عن الناس (الشعب)، ويعبر بهم، ويعبر لهم. ولهذا فهم يستقبلون إبداعه ويرددونه بينهم.

كما ثارت مشكلة أخرى حول تحديد مفهوم الشعب. هل هو الشعب بكل فئاته وطبقاته أم هو قسم منه؟ وفى ذلك ثلاثة آراء: ١- الشعب هو جماعة يربط بينها اهتمامات نفسية مشتركة، وإن لم تجمعها رقعة محددة من الأرض. ٢-أو هو الجماعة المرتبطة برقعة



محددة من الأرض الأم بينها تقاليد وعادات وأنماط واحدة من السلوك. ٣-أو هو الجماعة المرتبطة بالأرض، وتعيش مع ذلك فى إطار من الفكر الموحد والسلوك والثقافة المتوارثة، فتشمل بذلك جماعات الفلاحين والصيادين والبدو...إلخ.

وممن شغلتهم قضية المعايير المميزة للأدب الشعبى عبدالحميد يونس الذى ركز على المعيار النفسى أو الوجدان الجمعى والوظائف التى يؤديها الأدب الشعبى وهى: (أ) الوظيفة الثقافية. (ب) الوظيفة الجماعية والقومية التى تحافظ على تراث الجماعة وتمجد أبطالها. (ج) الوظيفة النفعية بمعنى المتعة الفنية. (د) الوظيفة التفسيرية أى تفسير الظواهر. ورأى أننا نستطيع تمييز الأدب الشعبى عن طريق المعيار اللغوى (العامية)، ومعيار قناة التناقل (الرواية الشفاهية)، ومعيار التأليف (مجهولية المؤلف أو اشتراك أكثر من فرد فى تأليفه)، ومعيار الحيوية والاستمرار والانتقاء أى (المأثور)، ثم أخيراً معيار المحتوى النفسى (التعبير عن وجدان الشعب ونفسيته). واعتبر يونس المعيارين الأخيرين أهم المعايير.

وفى مقال عن مصطلح الأدب الشعبى ركز سيد حامد حريز على التراث العربى عموماً وقسمه إلى: **(أ) تراث عربى**: ينقسم إلى صفوى وشعبى، **(ب) تراث شعبى عربى**: ينقسم إلى شفهى أخضع للكتابة، وتراث لم يكتب، **(ج) أدب شعبى عربى**: هو فن الكلمة فى إطار شعبى. واعتبر خاصية التداول والسياق الذى يتم فيه التداول من أهم خصائص الأدب الشعبى، ثم التداول الشفهى ولو لفترة وجيزة لأنه يضفى على المأثور القولى روحه المميزة له. واعتبر

الأسلوب الفنى، والمحتوى الثقافى أهم مميزين للأدب الشعبى. فهناك فرق بين الكلام العادى والأدب الشعبى، لأن الأدب له بنية خاصة به وأسلوبه الفنى أى نسيج خاص (بداية تقليدية - تكرار - توازن - وحدات بنيوية خاصة)، وهو يضم شخصيات وأحداثًا أسطورية وطرزاً فنية محورية خاصة به. ولا يعول حريز كثيراً على مجهولية المؤلف أو تقييد النص بالتدوين كما هى الحال فى السير الشعبية وفى ألف ليلة وليلة.

وقد انتهى أحمد مرسى فى مقال له بعنوان "الأدب الشعبى العربى. المصطلح وحدوده"، وبعد استعراضه لآراء أغلب الباحثين العرب مثل محمود ذهنى، والسامرائى، وأحمد رشدى صالح، وإبراهيم الداقوقى، ومحمد المرزوقى، وعبدالحميد يونس وغيرهم انتهى إلى تعريف مقترح للأدب الشعبى هو "أسلوب التعبير الفنى المأثور عن الفكر والعادات والتقاليد الجمعية الذى يتوسل بالكلمة"، أو هو "الإبداع الفنى الجمعى للمأثور الذى يتوسل بالكلمة".

وإذا كان مصطلح الأدب الشعبى قد شغل الباحثين إلى هذا الحد، فإن تحديد موضوعات الأدب الشعبى قد شغلتهم هى الأخرى ولو بقدر أقل من مظاهر الاختلاف. فنحن نرى ريتشارد دورسون يدرج تحت مصطلح الأدب الشعبى الأشكال التقليدية المنطوقة من حديث وغناء وصوت بشرط اتصافها بتكرار أنماطها. ويضع دورسون النص الشعبى على رأس الأنواع أو (التنويعات) الكبرى المتفرعة عن الأدب الشعبى، بالإضافة إلى ميدان الأغنية الشعبية أو الشعر الشعبى، والنوادر، والأهازيج القصيرة، والقصص



الرومانسى والملاحم. وبالإضافة إلى الأنواع السابقة هناك أنواع مختصرة أخرى كالأمثال، والفوازير، والصيحات، والنداءات، والحداء، والبكائيات (العديدة) إلى آخره من الأشكال ذات الطابع التقليدى.

ولعل أهم مؤلف عربى يستعرض حدود ميدان الأدب الشعبى العربى وينمط موضوعاته هو المؤلف الشامل لمحمد الجوهرى "علم الفولكلور". فالأدب الشعبى عنده ميدان يقع فى مكان القلب من هذا العلم، وهو يورد آراء من سبق من الدارسين العرب وأولهم رشدى صالح الذى قسم أنواع الأدب الشعبى إلى: المثل- اللغز- النداء- النادرة- الحكاية- السيرة- التمثيلية التقليدية- الأغنية- الموال. ويورد الجوهرى كذلك تقسيم نبيلة إبراهيم وهو: الأسطورة- الحكاية الخرافية- الحكاية الشعبية- المثل- اللغز- النكتة- الأغنية الشعبية. وينتهى محمد الجوهرى بعد مناقشته هذه التقسيمات إلى تحديد الأنواع الأدبية الشعبية العربية فيما يلى: السير (شعرى ونثرى)- الأسطورة- الخرافة- الحكاية - الموال بأنواعه المختلفة (العادى والقصصى...إلخ)- الأغانى بأنواعها (حسب المناسبات، حسب البيئات)- المدائح الدينية والتخمير- الابتهالات الدينية- الرقى- الأمثال- التعابير والأقوال السائرة- النداءات- الألغاز- النكت والنوادر والقصص الفكاهية- الأعمال الدرامية (خيال الظل، الأراجوز، التمثيليات، مشاهد الحواة ونظائرها).

ومن نافلة القول أن يهتم الباحثون بأهم خصائص الأدب الشعبى ومنها: ١-تركيبه بشكل فنى يسهل اكتنازه فى الذاكرة

ويسهل على جمهوره روايته وإنشاده، وعلى مستمعيه متابعته، ولهذا فالتكرار هو أحد سماته. ٢-تحديد شكل الكلمات والخروج بها من أصولها المرعية فى العامية الجارية (يظهر ذلك بوضوح فى أحد فروع الأدب الشعبى وهو الموال على سبيل المثال)، فالكلمة الواحدة فى النص الواحد لها أربعة معانٍ مختلفة أو أكثر. ٣-وفرة الإشارات الأسطورية والقصصية، حيث يختزل النص الشعبى معانى كثيرة معروفة ويستحضر محفوظًا من التاريخ الأسطورى والاجتماعى (الإشارة إلى الأولياء والملائكة والجان...). ٤-إيراد التفصيلات، وتغليب الإسراف فى رسم دقائق الصورة.

وبالنظر إلى القيمة الأدبية للأدب الشعبى فقد اهتمت دول كثير بدراسته، حيث توجد دراسته كعلم أكاديمى مستقل فى السويد، وفى فنلندا. أما حيث لم يستقر الفولكلور بعد كعلم مستقل فنجد أن دراسة الأدب الشعبى مرتبطة بالدراسات الفيلولوجية أو تابعة لها، وهكذا نجدها تدرس فى كيل Kielبألمانيا، وفى جامعتى بلجراد وزغرب فى يوغوسلافيا السابقة. والحقيقة أنه يمثل جوهر دراسات الفولكلور فى كثير من بلدان العالم.

وفى الوطن العربى بدأ الاهتمام بالأدب الشعبى قبل منتصف القرن الماضى عندما حصلت سهير القلماوى على درجة الدكتوراه من كلية الآداب جامعة القاهرة عن ألف ليلة وليلة عام ١٩٤١. ثم أنشئ كرسى الأدب الشعبى بنفس الكلية عام ١٩٥٥ وشغله الدكتور عبدالحميد يونس. وتوالى اهتمام أقطار عربية أخرى كالعراق والكويت والسودان، فأفردت لدراسة الأدب الشعبى تخصصاً فى كليات الآداب بها.



وأخيراً ينفرد الأدب الشعبى العربى عن الآداب الشعبية الأخرى بذلك التراث الضخم المتمثل فى مجموعة من المدونات فى الفنون القصصية المختلفة وأهمها حكايات كليلة ودمنة، ومجموعات ألف ليلة وليلة، والسير الشعبية العربية التى تعد كلها مادة الأدب الشعبى العربى ومجال دراسته. (انظر كذلك مواد: السير الشعبية، ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة، الموال، عبدالحميد يونس، الأغانى الشعبية).

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: رشدى صالح، الأدب الشعبى؛ نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير فى الأدب الشعبى؛ دورسون ريتشارد، نظريات الفولكلور المعاصرة؛ محمد الجوهرى، علم الفولكلور، ج١؛ أحمد مرسى، الأدب الشعبى العربى، المصطلح وحدوده؛ Finnegan Ruth, Oral Tradition and Verbal Arts.

**الأدباتى**: مغنى محترف عادة ما يكون منتميًا إلى جماعة الغجر، اشتهر- فى دلتا مصر- بغناء شعر المدح والهجاء وبأسلوب ساخر يعمد به إلى إضحاك الناس. وكان الأدباتى يرتاد المنتديات الاجتماعية والحفلات والمناسبات السارة ينشر أشعاره. ولمزيد من الإمعان فى إضحاك الناس؛ كان الأدباتى يلبس زيًا مرقعًا بالقماش الملون ويلبس طرطوراً فى طرفه كورة من القماش يحركها مع حركة رأسه. ويحمل الأدباتى معه طبلاً من نوع الدربكة يعلقه فى كتفه ويوقع عليه أثناء الغناء. ويلجأ الأدباتى- فى أغانيه- إلى ألحان خاصة تميز بها الأدباتية فى دلتا مصر. من سماتها أنها بسيطة الوزن سريعة الحركة. (محمد عمران)

**الأدباتية**: طائفة من الفنانين الشعبيين فى مصر كانوا ينتشرون فى القرى والمدن الصغيرة فى المواسم يستجدون الناس بأنوا ع من الشعر الفكاهى والزجل الساخر مصحوباً بالتوقيع والنقر على طبل صغير. وأغلب ما كان ينشده الأدباتية مرتجل فى المعانى التى يوحى بها مقتضى الحال.

والأصل فى الأدباتية هو إضحاك العبوس فتعبيراتهم كلها مضحكة وتجرى مجرى النكتة، وهم يتناولون بعض العادات والتقاليد بالنقد الساخر، ومن ذلك حديثهم عن الرجل الذى يتزوج من اثنتين، ومشاكسات الحماة مع زوج ابنها، والمماحكات التى تحدث بين الرجل وزوجته الغبية، والزوج المغفل الذى تجرى الأمور فى بيته من وراء ظهره. وهم يزجون هذا كله فى قصص ظريف، وفى أسلوب ساخر ضاحك يتقبله الناس بالبشاشة.

وكان من عادة فريق من هذه الطائفة وهم "المواوية" أن تدور القرى فتقف أمام أبواب أهل القرية باباً بعد باب تمدح رب البيت، فإذا ما كان عطاؤه جزلاً زادوه مدحاً، أما إذا كان عطاؤه ضئيلاً انقلب مديحهم إلى هجاء لاذع ساخر، ولهذا كان الناس يتجنبون هجاءهم بإغداق العطايا لهم.

واشتهر بين بعض الأدباتية ذلك اللون من الزجل المعروف بـ"المقلوب" من الشعر الساخر الضاحك الذى يعمدون فيه إلى معارضة القصائد المشهورة كقول حسين شفيق المصرى:

من كف صراف بنك لا يجود بها

إلا لمن باسمه البنك امضـــاء



من اللواتى عليها رسم مئذنة

بها تعود إلى العيان عنيـــاء

يعارض بذلك قصيدة أبى نواس المشهورة:

دع عنك لومى فإن اللوم افراء

وداوني بالتى كانت هى الداء

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: محمد فهمى عبداللطيف، ألوان من الفن الشعبى.

**أدهم الشرقاوى**: بطل أشهر المواويل القصصية المصرية فى العصر الحديث. انشغل الناس به كثيراً فى مصر من خلال مواله. ولا تعرف على وجه الدقة حقيقة أدهم الشرقاوى، فقد صور فى الصحف فى أوائل القرن العشرين على أنه شقى من الأشقياء فى محافظة البحيرة دوخ البوليس شهوراً طويلة. أديرت حوله الأخبار بسبب خلاف بينه وبين عمه الباشا على ميراث أو نحو ذلك. وتحول أدهم إلى بطل شعبى يناهض الشرطة الغاشمة ويقتل منها العشرات، فارتسمت له صورة باهرة فى أنظار العامة وخيالهم.

أما مواله فيحكى قصته فى روايات عديدة على ألسنة المغنين، ويغلب عليها الشكل الدرامى. يصور الموال رحلة أدهم فى البحث عن قاتل عمه وقدراته الجبارة فى التنكيل به، وكيف كان يصطدم برجال البوليس ويواجههم متنكراً من دون أن يتمكنوا من اكتشافه. ولا يسقط البطل فى النهاية إلا عن طريق خيانة صديقه "بدران".

ويلخص مطلع الموال القصة كلها قائلاً فى إحدى الروايات:

منين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه

شبه المؤيد إذا حفظ العلوم وتلــوه

ع الحادثة اللى جرت على سبع شرقاوى

الاسم أدهم لكن النقب شرقــاوى

يا ميت ندامه انكسر أخضر بإيد صاحبه

والواطى م الأصل لا تآمنه ولا تصاحبه

يغدر بصاحبه ولو كان سبع شرقـاوى

والسمة الغالبة على هذا الموال أن بطله يقرر أن يقيم العدالة بنفسه بطريقة تشبه قصص الشطار والعيارين، وذريعته فى ذلك أن العدل بطىء، وأن البوليس المصرى مكبل فى خدمة الاحتلال البريطانى، ولهذا نال الموال والبطل شعبيتهما. (انظر: موال قصصى). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: رشدى صالح، الأدب الشعبى؛ أحمد مرسى، الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها؛ يسرى العزب، موال أدهم الشرقاوى.

**أرجوزة**: أغنية قصيرة من نوع خاص أصلها فن الرجز من فنون الشعر لا يحفل به الشعراء. عدت الأراجيز أساسًا لأنواع الأغانى المختلفة. وفى الغناء من الأراجيز ما هو جماعى كان ينشد بصوت واحد وترديد اللفظ الأخير من الشطرتين. (انظر: الرجز). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: حسين نصار، الشعر الشعبى العربى.

**أرنى، أنتى** (1867-1925) Anti Arni: أحد مشاهير علماء الفولكلور ومن أعلام المدرسة الفنلندية فى هذا العلم وأستاذ



بهاسنجفورس لعلم الفولكلور الفنلندى المقارن، ومتخصص فى الحكاية والخرافة الشعبية.

وكان من أهم شراح الاتجاه التاريخى الجغرافى والعاملين على تطويره، وهو الاتجاه الذى بدأه العالم الفنلندى "كارل كرون". وأصبح أرنى مع هذا العالم من أهم المشرفين على حركة الدراسات الفولكلورية الفنلندية.

وأول مؤلفاته: بحث مقارن فى الحكايات الشعبية، الذى ظهر عام ١٩٠٨، وأعقبه: الفهرس لأنماط الحكايات الشعبية عام ١٩١١، وقد اعترفت به الأوساط العلمية عند ظهوره. وفى عام ١٩١٣ أوضح المبادئ النظرية التى أقام عليها منهجه فى تصنيف الحكايات الشعبية ودراستها وذلك فى دراسته الشاملة لمدار البحث فى الحكايات الشعبية، ثم بدأ سلسلة من الدراسات المفصلة لحكايات شعبية بأعيانها منها: العارف بلغة الحيوان وزوجته الفضولية، الرجل الغنى وزوج ابنته، الناى المسحور.

وحشد لهذه الدراسات مادة غزيرة رائعة كانت تستلزم رحلات متعددة باهظة النفقة بالنسبة إليه حتى يتاح له أن يزور أهم المكتبات ودور المحفوظات.

وقد لاحظ فى كتبه السابقة أن البحث الصحيح فى الحكاية الشعبية عمل شاق. وذلك لغزارة المادة المدروسة وصعوبة جمع المصادر المتعلقة بها. وطمح إلى أن يتغلب على هذه الصعوبة وأن يفيد فى الوقت نفسه جمهرة الدارسين الفولكلوريين، وتوصل بمعاونة بعض العلماء إلى فكرة تصنيف الحكايات الشعبية على أساس علمى

إحصائى، وأخضع لهذا التصنيف جميع الحكايات المشهورة فى التراث الأوروبى، وأعطى لكل نمط من الحكايات رقماً خاصاً به حتى يُهتدى إليه بسهولة.

وهذا التصنيف النمطى للحكايات الشعبية أفاد كل الدارسين المتخصصين، ثم جاء "ستيث طومسون" فتوسع فى التصنيف، وهكذا استطاع آرنى بهذا المنهج أن يصنف جميع الحكايات الشعبية الفنلندية والآسيوية. وفى عام ١٩١٢ أصدر تصنيفاً للحكايات الفنلندية الخاصة بالتكوين. ويعود الفضل إلى هذا العالم الفنلندى فى تصنيف الحكايات الشعبية عند مختلف الأقوام. ويذهب آرنى إلى أن الحكاية الشعبية لا قيمة لها إذا اقتصرت النظرة إليها على أنها مادة معاونة لدراسة الأساطير أو غيرها، والواجب أن تقصد لذاتها فى البحث والدراسة.

وأوضحت دراسات آرنى أن الفكرة التى تقول إن الأجزاء التى يكتب لها البقاء فى الحكاية الشعبية، ألا وهى المحاور الرئيسية المستقلة، خاطئة من أساسها. وأوضحت جهوده أن كل حكاية شعبية لها عقدتها الخاصة بها وبناؤها الموحد المنسجم.

وكان أول من أظهر بالتفصيل أن نظرية بنفى فى الأصول الهندية للحكايات الشعبية صحيحة، ولكنه فى الوقت نفسه أثبت أن هناك حكايات شعبية أخرى نشأت أصلاً فى غرب أوروبا إبان القرون الوسطى. وألقى كثيراً من الضوء على هجرة الحكايات الشعبية من الشرق إلى الغرب وعلى تطور الأشكال المحلية للحكايات. وعلى يد آرنى أصبح لنشأة الحكايات الشعبية عصر



تاريخى محدد بعد أن كان الشائع أنها نشأت فى عصر قديم موغل فى القدم لا يمكن تحديده. (عبدالحميد يونس)

**ازدواجية اللغة:** أحد موضوعات البحث الأساسية لعلم اجتماع اللغة Sociolinguistics، وهو وضع "لغوى - اجتماعى - ثقافى" يستخدم فيه مجتمع واحد (أو جماعة واحدة) لهجتين مختلفتين تماماً من "لغة" واحدة، بما يجعل كلتا اللهجتين "تنويعاً" مستقلا للغة "القومية"، لكنهما تستخدمان فى وقت واحد، بحيث تؤدى كل منهما وظيفة ثقافية (فكرية- علمية - اتصالية - تعبيرية) خاصة بها، وبحيث تدل كل منهما أيضا على "وضع اجتماعى" خاص، ليس بالنسبة لمن يستخدم إحدى اللهجتين فقط (أو يقتصر استخدامه على إحداهما)، وإنما ينسب "الوضع الاجتماعى" للهجة ذاتها.

وعادة ما يقتصر استخدام اللهجتين معاً، على ذوى الوضع الاجتماعى الأفضل (بسبب ارتباط تعلم اللهجة الأكثر التزاما بالقواعد النظرية للتعبير اللغوى، بالتعليم؛ وبسبب ارتباط استخدام هذه اللهجة فى سياقات اجتماعية ذات طابع رسمى: فى طقوس الدين، والمعاملات الحكومية، والتعبير العلمى.. إلخ..) وعادة أيضاً ما يقتصر استخدام اللهجة "المتحررة" من القواعد النظرية، والأكثر تلقائية وتركيباً وتعقيداً وغنى، ولكنها الأكثر "سوقية" على الشرائح الاجتماعية الأدنى، أو ذوى الأوضاع الاجتماعية المتدنية.

ورغم ذلك فلا شك فى أن لكل من اللهجتين (حتى اللهجة التلقائية المتحررة من القواعد النظرية المكتوبة والمفصلة) قواعدها الخاصة سواء فيما يتعلق بالنحو، أو بالصرف (التصريف -mor

أو بالبلاغة والتركيب التعبيرى. وعادة ما يطلق أصحاب (phology "اللغة" أسماء خاصة على كل من اللهجتين. وقد اصطلح علماء اجتماع اللغويات على أن يشيروا إلى أحد التنويعين (أو التنويعات) باعتباره "الرفيع" أو "العالى" وأن يشيروا إلى التنويع الآخر باعتباره "الأدنى" أو "الهابط". وهى إشارة (وليست صفات ثابتة ولا تسميات فى العرف العلمى) إلى التباين بين اللهجتين فى درجة الانضباط الشكلى أو فى درجة "التقنين" الثابت.

وهناك نماذج مشهورة للازدواج اللغوى: فى اليونانية مثلا هناك اللهجة الرفيعة Katharevausa كاثاريفوسا؛ والهابطة أو "الدنيا" ديموتيكى Dimotiki: ، وفى الألمانية والسويسرية هناك اللهجة الألمانية العليا: (هوخ دويتش Hochdeutch)، والدنيا: (شفايتزر دويتش Schweizerdeutch). وفى العربية هناك اللهجة العليا: "الفصحى" (التى تردد علمياً على أيدى العلماء العرب بأنها لهجة قريش التى نزل بها القرآن الكريم)، وهناك اللهجات الدنيا (الشعبية أو العامية) التى خضعت فى تكوينها لكل من لهجات القبائل، واللغات الأصلية (أو: الأخرى) غير العربية، التى خالطتها هذه القبائل وامتزجت بها بعد الفتوح العربية. (سامى خشبة)

**الاستخدام التاريخى للمأثورات الشفاهية**: يمكننا أن نتعلم الاستخدام التاريخى للمأثورات الشفاهية كأفضل ما يكون التعلم من تأمل الإسهام الممتاز الذى قدمه يان فانسينا فى كتابه "المأثورات الشفاهية". ولا أجد كلمات تُعبر أفضل تعبير عن قيمة عمل فانسينا هذا من تلك التى أثبتها أحمد مرسى فى مقدمته للترجمة العربية،



حيث يقول: "بهذا الكتاب يؤكد فانسينا بصورة قوية ومزودة بالوثائق أن المأثورات الشفاهية تصلح مصدراً تاريخيًا من الدرجة الأولى تمامًا مثل المصادر المكتوبة، التى يمكن أن تقبل تماماً كالمصادر المكتوبة، وأن تُقيَّم بإخضاعها للبحث النقدى التاريخى التقليدى. لقد أراد عالم الأنثروبولوجيا البلجيكى يان فانسينا أن يرد اعتبار المأثورات الشفاهية باعتبارها مصادر تاريخية، فوضع القواعد لأسلوب منهجى جديد من حيث المضمون حقق فتحًا جديداً لا فى مجال الدراسات النقدية للتاريخ الأفريقى فحسب، ولكن فى ميدان البحث الفولكلوى والتاريخى بصفة عامة".

ويؤيد فانسينا حديثه هذا بالتأكيد على عدد من النقاط المحورية والاشتراطات التى تتصل باتخاذ المأثورات الشفاهية شواهد تاريخية:

١- أن التناقل الشفاهى لعناصر التراث الثقافى الإنسانى هو سبيل التناقل الرئيسى والأهم فى المجتمعات الأمية، أو تلك التى لا تعرف القراءة والكتابة. وقد أشار إلى ذلك تفصيلاً محمد الجوهرى فى دراسة موسعة له عن التاريخ الشفاهى (انظر فى صدرها فقرة: المفاهيم الأساسية). فالمأثورات الشفاهية هنا تكاد - فى أحيان كثيرة - تكون هى الشاهد الوحيد على ماضى تلك الثقافة وذلك المجتمع.

٢- أثبت فانسينا فى كتابه - كما يلفت نظرنا أحمد مرسى فى مقدمته - أن "المأثورات الشفاهية هى مصادر تاريخية كغيرها، حتى إن كانت تتميز بخصائص وتفاصيل خاصة بها. فهى فى الحقيقة

ليست أقل صلاحية من المصادر المكتوبة. فكلاهما يرتبط بملاحظة حقيقة أو حدث في الماضي".

٣- في بعض الأحيان يختلف المأثور الشفاهي عن المصدر التاريخي في درجة الدقة، الأمر الذي يفرض حدوداً معينة من المصداقية على المأثور الشفاهي. ويرجع فانسينا ذلك إلى أسباب تتعلق بكون المصدر مباشراً أو غير مباشر، بجانب عوامل أخرى عديدة مثل شخصية الملاحظ أو الباحث الذي يجمع المادة التراثية مثلاً، وأحكام هذا الشخص المسبقة وتحيزاته، وطرق تناقل المادة الشعبية، وأهدافه ...إلخ.

٤- أن هذا الاختلاف الثانوي بين المأثور الشفاهي (الذي يستخدم كشاهد تاريخي) والمصدر التاريخي لا يخلق بينهما فارقاً نوعياً، فكلاهما يتعين إخضاعه لعملية النقد التاريخي المعتادة. وهنا ينقل فانسينا كلمات مهمة لفيدج يقول فيها:

"إن المؤرخ الذي يستخدم المأثورات الشفاهية ليس في وضع يختلف كثيراً عن وضع المؤرخ الذي يستعين بأخبار العصور الوسطى، أو الأخبار المتناقلة من خلال جمهور أجيال من الناسخين تتفاوت مستويات ثقافتهم وتخصصهم وأمانتهم العلمية". ويعلق أحمد مرسي على ذلك بأنه مما لاشك فيه أن كل نوع من المصادر سيخضع للنقد التاريخي المعتاد، وسيقارن بأي مصدر آخر متاح يمكن أن يشهد بصلاحية الوثيقة الأصلية. أو بمعنى آخر، إنها المهنية الصميمة في "مهنة المؤرخ"، وليست الخواص الجوهرية للمصدر هي التي تحدد قيمته".



٥- كما علمنا ابن خلدون أن نقيس صحة المعلومة التاريخية على أصول العمران وقواعد الاجتماع، كذلك يتعين أن يكون المؤرخ الذي يستخدم المأثورات الشفاهية كشواهد تاريخية على دراية كافية بطبيعة الإطار الثقافي والبناء الاجتماعي للجماعة التي يؤرخ لها، والتي يمسها هذا الشاهد، أو هذا المأثور الشعبي. وهنا يبلور أحمد مرسي موقف يان فانسينا في الكلمات التالية المعبرة عن هذا المعنى أدق تعبير:

"يجب على المؤرخ الذي ينوي الاستعانة بالمأثورات الشفاهية، كأي متخصص يدرك ما يريد عمله، أن يعرف جيداً المادة الخام التي سيشكل على أساسها عمله، ونوعيتها، وحدودها الخاصة أيضاً. فالصفة الضرورية الأولى إذن للمؤرخ الذي يبني أبحاثه التاريخية على المأثورات الشفاهية هي المعرفة العميقة للمجتمع الناقل للمأثورات، واللغة التي نقلت بها هذه المأثورات، والأسلوب الذي حكيت به. وهذه حقيقة قد تبدو بديهية جداً، ولكنها ينبغي أن تؤكد باستمرار لأنها أهملت غالباً أكثر من اللازم".

٦- ليس هذا فحسب وإنما يتعين على المؤرخ الشفاهي الذي يستعين بالمأثورات الشفاهية أن يتقن الجوانب الفنية لعملية الجمع الميداني الدقيق المنضبط، بدءاً من اختيار "الإخباري" أو "الإخباريين"، مروراً بالإعلام الجيد عن مهمته في المجتمع المحلي الذي يدرسه، وتهيئة الجو الملائم للمقابلة، والحوار بالطريقة الصحيحة المناسبة مع الإخباري، وانتهاء بتسجيل تلك المأثورات التي يتحصل عليها، وتصنيفها، وتخزينها.

٧- ويلفت أحمد مرسى نظرنا إلى نقطة مهمة فى جانب منهجى من عمل فانسينا هو ذلك المتصل بالنقد التاريخى الخارجى للمأثور الشفاهى الذى سوف يستخدم كشاهد. ويركز هذا البعد على التعرف على آليات التناقل الشفاهى، ومراحله أو خطواته، وأشكال التناقل، وأساليب التلاعب أو التعديل أو إن شىءت التدخل بالتغيير... إلخ.

٨- طبيعى أن تكون الخطوة التالية هى النقد الداخلى للمأثور الذى يستخدم شاهداً تاريخياً، فيحدثنا أحمد مرسى عن تلك المرحلة:

"وينتقل المؤلف بعد إيضاح الأهمية الكبيرة لدراسة سلسلة التناقل والاستيثاق من صحتها، لبحث التركيب والبناء الداخلى والمضمون الأدبى والمعنى الرمزى للمصدر المرتبط بالشاهد. ومن هنا يسمح للمؤرخ لا بتقييم طريقة التأليف وشكله (البناء الشكلى للنص) فقط، بل لابد أيضاً من تقييم مضمونه الشامل كمصدر تاريخى. وهذا يمكن أن يتم فقط بعد التحقق من العوامل التى تؤدى إلى التزييف أو التحريف فى الشاهد، وهى عوامل يبحثها المؤلف بتعمق فى فصل يحمل عنواناً مثيراً هو "الشاهد كسراب للحقيقة"".

ويرجع فانسينا التحريف أو التزييف إلى ثلاثة مصادر:

أولها تحريف بسبب الوظيفة الاجتماعية المحددة التى يؤديها هذا المأثور.

والثانى هو تأثير بعض القيم الثقافية للمجتمع الذى يتناقل هذا المأثور ويستعمله.



أما المصدر الثالث للتحريف فقد يرجع إلى شخصية الراوى نفسه.

ولذلك يؤكد فانسينا أنه يتعين على المؤرخ أن ينتبه إلى هذه المصادر الثلاثة المحتملة للتجريف، ويتحقق من تأثيرها على النص الشفاهى- الوثيقة، ويتتبع ذلك بكل دقة إذا أراد أن يصل إلى تفسير سليم لمصادر معلوماته وتحديد لدرجة مصداقية الشاهد.

وفى هذه النقطة بالذات، وبرغم هذه التحذيرات والوصايا العلمية، ينهانا فانسينا عن المغالاة فى الحذر والإفراط فى متابعة التحقيق العلمى الذى قد ينتهى بالباحث - المؤرخ إلى اتخاذ موقف المتصيد "الذى يحاول العثور على أى خطأ فى النص تمهيداً لإمكانية إدانته. فالغالب أن عمليات التزييف والتحريف فى هذا النوع من الشواهد التاريخية لا تقل أهمية أو تأثيراً عما هو موجود فى أى نوع آخر من الشواهد عند التأريخ لأى حقبة أو فترة زمنية".

٩- انتبه فانسينا إلى بعض القواعد الأصولية التى يأتى توقيتها عند تحرير الدراسة التاريخية (المستندة إلى مأثورات شفاهية) وتقديمها للقارئ فى نهاية المطاف. ينقل أحمد مرسى عبارة فانسينا ذات الأهمية الخاصة فى هذا السياق، والتى يقول فيها: "إن التأريخ لأى ثقافة من الثقافات يمكن أن يتم بطرق كثيرة، ولكن يجب أن تراعى دائماً بعض القواعد:

القاعدة الأولى هى أن المؤلف يجب أن يكون نزيهاً وأن يوفر لقرائه إمكانية متابعة عمله، وربما نقده أيضاً. وفى ميدان التاريخ كما هو الحال بالنسبة للعلوم الأخرى، اضطررنا إلى إيراد البراهين

التى وصلنا على أساسها لنتيجة معينة. وهذا يتضمن الإشارة للمصادر المستخدمة وإمكانية الرجوع إليها بقدر المستطاع.

والقاعدة الثانية: من غير المشروع إطلاقًا أن نصهر معًا شواهد مختلفة من دون الإشارة مبدئيًا للمأثور الذى استعنا به منها ولماذا.

أما القاعدة الثالثة: فلا يمكن المفاضلة بين كثير من المأثورات المتناقضة دون شرح أسباب ذلك. كل هذا واضح ولكنه لم يؤخذ فى الاعتبار فى عملية التاريخ الشفاهى". (محمد الجوهرى)

للمزيد انظر: يان فانسينا، المأثورات الشفاهية، ترجمة وتقديم أحمد مرسى.

**أسطورة**: كلمة أسطورة هى ترجمة للكلمة اليونانية Mythos التى استخدمت لتدل على كل شىء يناقض الواقع. وقد استخدمت الكلمة فى الإنجليزية والفرنسية بهذا المعنى، بينما استخدمت فى العربية للتعبير عن أساطير الأولين أى قصص الأقدمين، ومن ثم اختلطت عند الناس مع كلمة خرافة فأصبحتا بمعنى واحد. وهناك ألفاظ أخرى ترتبط بالأسطورة مثل Legendأى الأسطورة التاريخية، ولفظ Sageأى الحكاية الشعبية.

والأسطورة تعرف بأنها قصص الأرباب والأبطال، أو الحكاية التى تختص بالآلهة وأفعالهم ومغامراتهم من حيث مولدهم وموتهم وحبهم وبغضهم. وهى روايات خيالية من أجل تفسير طبيعة الكون ومصير الإنسان وأصول العادات والعقائد وأسماء الأماكن المقدسة والأفراد البارزين. ومن الأساطير ما يصف الطقوس والشعائر التى صحبت الإنسان فى علاقته بالآلهة ومن ثم ترتبط بالمناسك والشعائر.



ومع أنها وليدة الخيال، فإنها لا تخلو من منطق معين أو فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد.

وقد شغلت الأساطير المختلفة عند شعوب العالم دارسى الفولكلور والأنثروبولوجيا إلى حد أن مدرسة من المدارس الكلاسيكية عرفت باسم "المدرسة الميثولوجية" التى اعتبر بعض روادها أن الأسطورة ناتجة عن مرض فى اللغة وعن الغموض التدريجى فى المعانى الأصلية للكلمات. وقد رأى هذا ماكس مولر فى كتابه "دراسة الأسطورة" الذى صدر عام ١٨٤٥ . ومن رواد هذه المدرسة أندرو لانج الذى أكد أن الأسطورة نشأت نتيجة تشخيص العناصر الكونية، وهى مرحلة من مراحل الفكر البشرى تتسم بإسباغ الحياة على المحسوسات. وربط جيمس فريزر بين الأسطورة والطقوس والسحر، ورأى أن الطقوس أقدم من الأسطورة التى هى بمثابة تفسير تمثيلى للطقوس. أما مالينوفسكى فيرى أن الأسطورة هى إحياء الواقع النظرى يُروى استجابة لنزعات دينية عميقة وميول أخلاقية وارتباطات اجتماعية.

ويرى أصحاب "الاتجاه النفسى" فى دراسة الأساطير أن الأسطورة هى روايات خرافية وهمية ذات منزلة فكرية وروحية ضئيلة. أما فرويد فيرى أن الرموز الأسطورية – التى تصور معركة سماوية وصراعًا بين الشمس والقمر والليل والنهار – أصبحت تفسر بأنها المعاناة الشهوانية بين الذكر والأنثى، وأصبح البطل الشمس يمثل الذكورة والليل يمثل الأنوثة. أما عند يونج فإن الأسطورة ترجع إلى استمرار التجربة الدينية النفسية للإنسان البدائى وطبيعته

المقاتلة، وتحول هذه العقيدة من المقاتل إلى الهدوء والرضى. ويرى العالم كلود ليفى شتراوس أن بناء النص الأسطورى يرتبط بالبناء الفكرى للإنسان البدائى والفكر الصوفى. وقدم إدموند ليتش تحليلاً ثنائيًا للأسطورة أساسه التناقضات الثنائية باعتبارها سمة للفكر الإنسانى البسيط.

وكما ارتبطت الأسطورة بالرموز وظهر الاتجاه إلى التفسير الرمزى للأساطير، كان هناك التفسير الحرفى Literal الذى ينظر إليها على أنها تمثل مرحلة معينة من مراحل التطور الفكرى أو أنها أسلوب عام للتفكير نشأ فى الأصل من رغبة الإنسان فى الإيمان إزاء أزمات الطبيعة وأحداثها وباعتبار أن الأسطورة خيال أو طاقة تحريك الصور وتشكيلها، حيث يتوصل الإنسان فى نهايتها إلى تكوين حكاية تحت تأثير نسق ما. أما التفسير الرمزى، فإنه يتجاوز الواقع الملوس، ويرى أن الأساطير تشير إلى حقيقة خفية أو سرية تختلف كل الاختلاف عن الواقع الظاهرى. وهكذا هناك عدد من المدارس فى تفسير الأساطير وفق هذا الاتجاه الرمزى.

**ويقسم العلماء الأساطير إلى أنواع منها:**

١- **الأسطورة الكونية أو الطقوسية**: وهى أقدم أنواع الأساطير التى نتجت عن انشغال الإنسان بالكون وبالظواهر الكونية فعبر عن نوازعه الداخلية بلغة تصويرية تمثيلية لكى تهدأ نفسه ويتحدد مفهومه بالنسبة للكون. ويمكن أن نضع أساطير الخلق التى عرفتها شعوب العالم القديم تحت هذا النوع فهى فى أغلبها تصور الأرض والسماء ملتصقتين ثم انفصلتا، وأن الشمس والقمر كانا زوجين



وأنجبا أبناءهما النجوم. ومن ذلك أساطير الخلق البابلية والعبرية والمصرية القديمة التى يقول فيها المصريون إن الخالق آتوم خرج من مياه الهيولى (النون) وأقام رابية صغيرة ليقف عليها واتفق أنها فى معبد الشمس فى هليوبوليس، وكان لآتوم الخالق ولدان هما شو وتفنوة (الهواء والرطوبة)، وأن ولديهما جب ونوة (الأرض والسماء)، والأولاد هؤلاء أربعة أوزيريس وإيزيس وست ونفتيس وهم يمثلون القوى الكونية فى المجتمع.

٢- **الأسطورة الحضارية**: وهى ترتبط بالمرحلة الحضارية للبشرية حيث انتقل الإنسان فيها إلى تفسير الظواهر من المستوى الحسى إلى المستوى المعنوى، مثل تفسيره للحياة بعد الموت وتعليله لنظام حياته وهكذا. ومن أمثلة هذا النوع إحدى أساطير الهنود التشسمانيين التى درسها ليفى شتراوس وفسرها عن طريق نظام حياة هذه القبائل الاجتماعية والاقتصادية، وهى قبائل رعوية لا تعرف الزراعة وتقوم بجمع الفواكه وصيد الحيوانات البرية.

٣- **الأسطورة الرمزية**: وفيها ينظر الإنسان إلى الرمز بوصفه حقيقة فى أنه يوظف الشخوص الأسطورية على نحو رمزى بدرجة ما. ومن أمثلة هذا النوع الأساطير الإغريقية التى تقوم على صراع الآلهة الذين يرأسهم زيوس رب الأرباب على جبل الأولب، ومنها أسطورة منيرفا التى تظهر اعتداد الإنسان بنفسه وبفنه الجمالى.

٤- **أسطورة البطل المؤله (الخالد)**: وهى تصور الإنسان الذى يحاول أن ينتزع من الآلهة ما لا يمكن وهو الخلود. ومن أمثلة هذه الأساطير أسطورة جلجامش أو ملحمته المشهورة وهى من أقدم

أساطير الشرق التى اكتشفت كتاباتها باللغة الأكادية على ١٢ لوحًا فى أواخر القرن التاسع عشر. وهى تحكى عن أحد ملوك بابل "جلجامش" الذى يقال إنه عاش فى الألف الثانية قبل الميلاد، وأنه رغب فى الحصول على الخلود وبدأ صداقة بانكيدو الرجل البرى شبه الوحشى. ثم بدأت مغامراتهما معًا للوصول إلى عين الحياة أو الوصول إلى الحياة الخالدة. ولكن جلجامش يفقد انكيدو أثناء رحلتهما، وعندها بدأ يفكر فى أمر الموت الذى اختطفه، ولجأ إلى تحضير روح انكيدو، وبهذا حلت نهاية جلجامش. ونحن نستطيع كذلك أن نضع أسطورة إيزيس وأوزيريس فى عداد هذا النوع من الأساطير التى تمثل خلود البطل الأسطورى.

٥- **أساطير الأخيار والأشرار**: وهى نتاج مرحلة متطورة من التفكير بعد ظهور الأديان السماوية وفيها بدأ الإنسان فى تجسيد إنسان واقعى يمثل الخير بحيث يصبح نموذجًا يحتذى به فى حياته، وإن كان البعض لا يقبلون أن يكون هذا النوع بين الأساطير.

وقد كان للأسطورة وظيفة مهمة فى حياة الإنسان البدائى فهى عقيدة لها طقوسها. وهى تقوم بوظيفة لا غنى عنها فى الثقافة إذ تعبر عن العقيدة وتصور الأخلاق وتدعمها. وتروى تاريخًا مقدسًا وتسرد أحداثًا وقعت فى عصور ممعنة فى القدم فى عصور خيالية تستوعب بداية الخليقة وتحكى بواسطة كائنات خارقة. وقد تكون كل الحقيقة أو جزء منها، وقد تتناول ظهور نبات أو جزيرة أو ضرب من السلوك. وهى تصور الواقع تصويرًا خارقًا وتميل إلى التشخيص والتمثيل وتستوعب الكلمة والحركة والإشارة والإيقاع وتشكيل المادة.



والصلة بين الأسطورة والتاريخ قوية، فالأسطورة هى تعبير أدبى عن أنشطة الإنسان القديم، وهى الوعاء الذى وضع فيه خلاصة فكره وعبر بها عن الأنشطة المختلفة الدينية والسياسية والاقتصادية. والتاريخ هو البديل للأسطورة القديمة وهو وسيلة الإنسان للتعبير عن نفس الأنشطة القديمة. وهناك جانب من التاريخ يعالج التاريخ المقدس أو تاريخ الوحى الإلهى. إن الفارق بين التاريخ والأسطورة هو أن التاريخ يرتبط بالواقع والأسطورة بالخيال، ولكن ليس كل التاريخ واقعًا، كما أن الأسطورة ليست كلها خيالا. وإذا كانت الأسطورة تتحرر من مفهوم المكان والزمان ولا يتم إرجاعها عند فترة محددة، فإنها تتطور عبر التاريخ طبقًا للتغيرات السياسية والاجتماعية ثم تقف وتتجمد فى مرحلة معينة.

وقد رأى الدارسون فى معرض ردهم عن التساؤل: هل عرف العرب الأسطورة؟ أنه كان للعرب قديمًا أخبار ومرويات ومعتقدات وتصورات وديانات، ولكنها لا تصل إلى الأسطورة الكاملة. ويجب ألا نعتد بهذا الرأى كثيراً، فمن المحتمل أنه كانت للعرب أساطيرهم القديمة التى انفسخت أو حُرفت أو اندثرت لأن الإسلام لم يفسح المجال لها فى البقاء. وهناك بعض الأدلة التى تعزز ذلك، فقد جاء ببعض الكتب العربية – مثل بلوغ الأرب للألوسى – أن الإلهة العربية القديمة "العزى" كانت شيطانة تظهر نافشة شعرها. وهناك من الحكايات العربية شبه الأسطورية الكثير من النبوءات والتوقعات، ولعل حكاية لقمان مع النسور السبعة نموذج لذلك. انظر أيضا مواد: المدرسة الميثولوجية؛ لانج، أندرو؛ نظرية التحليل النفسى؛ النسج الأسطورى؛ جلجامش. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: محمد الجوهرى، علم الفولكلور ج١؛ أحمد أبوزيد، الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعى؛ نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير فى الأدب الشعبى.

**آسية بنت ناصر بن سيف بن على البوطى**: انظرها فى المجلد الأول من هذه الموسوعة.

**أصالة** Originality: نقل المفكرون العرب المحدثون هذا المصطلح من علم النقد الأدبى، وربما من علم الجمال إلى مجال الفكر الاجتماعى والفلسفة السياسية. وبدلا من موضوع دلالته الأصلى – وهو مدى قدرة المبدع الفرد على التعبير عن نفسه تعبيراً خاصاً، وطازجًا جديداً، ومستقلا وشخصياً – أصبح موضوع دلالة هذا المصطلح – إلى جانب الموضوع الأول – هو مدى ارتباط أى مجتمع بجذور أنماطه الثقافية، والذهنية منها، والسلوكية رغم تأثره بنماذج حضارية وثقافية مغايرة للأنموذج الحضارى والثقافى الذى انتمى إليه هذا المجتمع تاريخيًا، فى كل تجلياته ومجالات نشاطاته الاجتماعية على مستوى البنية الاجتماعية/ الثقافية نفسها، أو على المستوى السلوكى الجماعى والفردى.

والحقيقة أن مضمون الدلالة الأصلية للمصطلح نفسه، هو ما سمح بها التحويل للمصطلح من مجال الإبداع الفنى والتنظير الجمالى، إلى مجال الفكر الاجتماعى والفلسفة السياسية. فالأصالة فى الفن ليست مجرد إبداع الجديد أو المغاير، فهذا فهم سطحى لها: إنها فى الفن ترتبط بإبداع وجهة النظر أو المنظور، وبأسلوب التعبير، وليس بالفكرة الأساسية.



وعلى هذا يمكن القول بإمكان وجود فكرة أساسية من أفكار الفن لدى كل الأمم: أى فى كل الثقافات، مثل: فكرة الحب الضائع أو المحرم، أو فكرة المثالية والتمرد بين المراهقين أو الشباب، ولكن أسلوب التعبير والمنظور الخلقى والعاطفى المتمايز، هو ما يجعل "روميو وجوليت" غربية، ويجعل حكاية "المجنون وليلى" عربية، ويجعل "خسرون وشيرين" فارسية.. وهكذا. أو نتأمل فكرة الابن المنتقم لأبيه الأكثر شيوعًا: حيث يجعلها المنظور وأسلوب التعبير مصرية فى الأسطورة الأوزيرية، وعربية فى أسطورة أو حكاية الزير سالم المهلهل الكبير، وإغريقية فى أسطورة أورست، وغربية ومسيحية، ذات تفاصيل جرمانية وثنية فى هاملت... إلخ.

وعلى الأسس نفسها يمكن فهم دلالة الأصالة على المستوى الاجتماعى الحضارى والثقافى. إن أساليب العمل والعلاقات الإنسانية، وأنماط السلوك والنماذج الإبداعية العليا فى تراث الأمة وغيرها، هى ما يتحدد بها تكوين وشكل "أصل" الأمة الحضارى والثقافى.

وتتحدد أصالة الأمة حضاريا وثقافيًا بمدى الارتباط بهذا الأصل، وفى الأصالة إمكان للتطور، من حيث بداهة وضرورة تطور هذه "القوالب" والأشكال والأساليب وتحولها أو نموها – من خلال التغيرات المادية – واللغوية بالتالى والعقيدية، ومن خلال التعقيد والتركيب المتصاعدين للحياة الاجتماعية، وأيضًا بضرورة تبادل التأثير والتأثر مع النماذج الحضارية المغايرة.

لكن ليس فى الأصالة إمكان "للانقطاع" فالانقطاع عن الأصول ينشأ من الاندثار - كما حدث لسكان أستراليا الأصليين مثلا - أو من الذوبان نهائيًا فى كيان حضارى آخر - مثلما حدث لبرابرة آسيا، بعد دخولهم أوروبا وذوبانهم فى الحضارة الإغريقية الرومانية والتراث المسيحى: فالتطور للأصالة تواصل تاريخى والانقطاع نهاية لأصل وظهور أصل جديد. (سامى خشبة)

**الأصمعى (٧٤٠-٨٣١)**: عبدالملك بن قُريب بن على بن أصمع الباهلى، لغوى، ولد ومات بالبصرة. طوف بالبوادى فصار إمامًا فى الأخبار والنوادر واللغة والشعر، عرف بكثرة الحفظ، ورواية الشعر، والرجز خاصة، والصدق، والتدين، فنالت مروياته من التوثيق أكثر مما نالت مرويات غيره. استقدمه الخليفة هرون الرشيد وعهد إليه بتأديب ولده. روى كثيرًا من دواوين الشعر، وألف كثيرًا من الرسائل اللغوية الصغيرة، وينسب إليه كتاب تاريخى.

أهم ما وصل إلينا من كتبه التى اعتمد عليها كل من جاء بعده من اللغويين: "خلق الإنسان" و"فحولة الشعراء" و"الأصمعيات" وهى اثنتان وتسعون قصيدة ومقطوعة من الرجز، اختارها الأصمعى، لواحد وسبعين شاعرًا، أربعة وأربعون منهم جاهليون، وأربعة عشر مخضرمون، وستة إسلاميون، وسبعة يجهل الدارسون تاريخهم. وتعالج القصائد موضوعات متنوعة، ولم يعمد فيها المؤلف إلى تبويب، ولم تنل من الشهرة ما نالته المجموعات الشعرية الأخرى، لأن قيمتها اللغوية تفوق قيمتها الفنية ولأن بعضها مختارات من قصائد طويلة، وإن تمتعت بالتوثيق الذى عُرف به الأصمعى. (الموسوعة العربية)



**الأصمعيات**: انظر مادة: شعر نبطى.

**أغانى الأطفال**: تحتل أغانى الأطفال مكانًا متميزًا داخل تراث الأغانى الشعبية. فهى أقدم أنواع الأغانى الشعبية على الإطلاق وأوسعها انتشارًا. كما نجدها تتشابه فيما بينها إلى حد بعيد من حيث النغم ومن حيث المضمون بين الثقافات على امتداد العالم. وهى من أغنى المصادر التى تحفظ لنا بقايا معتقدات وممارسات درست ولم يعد لها وجود فى عالمنا الحاضر.

ومن أوجه الأهمية الكبيرة التى تحفزنا إلى ضرورة الاهتمام بتسجيل أغانى الأطفال ودراستها وتحليلها:

أ- تتميز أغانى الأطفال الشعبية بوضوح ارتباطها الاجتماعى، فهى تعبير حى واضح عن المجتمع، وهى ما يمكن أن نسميه تراثًا شعبيًا بالمعنى الصحيح.

ب- كشفت الدراسات السابقة لأغانى الطفل (العربية والأوروبية على السواء) بوضوح شديد عن صفة الاستمرار عبر الزمن، على نحو يمكن أن يمتد عبر مئات أو آلاف السنين أحيانًا. وهى تشبه فى ذلك أغلب عناصر التراث الشعبى المتصلة بالطفل.

وتتميز أغانى الأطفال من الناحية الشكلية (أو الفورم) بأن الإيقاع هو الذى يلعب الدور الحاسم فيها. وهذا يفسر لنا طبيعة العلاقة الوثيقة بين أغانى الأطفال والألعاب الشعبية، وكذلك بين أغانى الأطفال والرقص الشعبى. كما تتميز أغانى الأطفال بالقافية الواضحة التى يستبدل بها أحيانًا السجع والجناس الاستهلالى. أما النغم فموقع توقيعًا شديدًا، ويتميز بنفس الشكل الأساسى الذى

يطوع عضوياً مع كل النصوص. بل يمكن القول بأن لحن أغنية الأطفال واحد متكرر، طالما لم يتعرض بالطبع لمؤثرات من المدرسة أو أى مصدر آخر من مصادر الثقافة الرسمية.

ويمكن تقسيم أغانى الأطفال من حيث المضمون إلى أربع مجموعات أو فئات كبيرة هى:

أ- المجموعة الأولى هى تلك الأغانى التى تتردد فى أثناء التعامل بين الطفل والكبار المحيطين به، خاصة الأم. وتنتمى إلى تلك المجموعة أغانى المهد، وأغانى ملاعبة وهدهدة الأطفال، والأغانى ذات المضمون التربوى بصفة عامة.

ب- المجموعة الثانية هى تلك التى تتردد من خلال تعامل الطفل مع البيئة، وخاصة البيئة الطبيعية المحيطة. فالطفل يغنى لكثير من الظواهر والتغيرات الطبيعية التى تلفت نظره أو تخيفه أو تعجبه أو تفاجئه...إلخ فهو يفرح للمطر، ويمضى تحت وابله منتشياً، فيتمنى أن يشتد ليزكو الزرع ويفيض الإنتاج فيمتلئ بطنه. ومرة ثانية يتمنى أن تصب السماء ماءها فيملأ "القلة". وأغنية أخرى يرجو فيها أن يفيض المطر فتفيض به دروب القرية ويعوم الأوز. والطفل يغنى للقمر عندما يختنق، ويغنى للشمس وهو يرمى إليها بسنته التى سقطت ويغنى للرعد والبرق...إلخ. كما يغنى للحيوانات والطيور المعروفة فى بيئتها. وقد أورد رشدى صالح أغنية تحكى قصة طائر "أبوقردان" الذى طالما عرفه فى الحقول وبهرهم بخفته وسمعوا من آبائهم أن صيده "حرام"، والذى تثير مثل هذه الأغنية حبهم له لأنه "مسكين" بلا ولد.



ج- المجموعة الثالثة هى تلك الأغانى التى تنشأ نتيجة العلاقة الوثيقة بين الإيقاع واللعب، فتنشأ أغانى اللعب، وأغانى الرقص، والأغانى التنافسية...إلخ.

د- أما المجموعة الأخيرة فتنشأ نتيجة التفاعل بين الطفل والمجتمع المحيط به فى مناسبات العادات الشعبية المختلفة فى مراحل دورة الحياة (كأغانى السبوع، والختان، والزواج...إلخ)، والمناسبات التى ترتبط بمرور العام وتتابعه (كأغانى الأعياد الدورية ورمضان...إلخ). ويبدو هذا بشكل جلى سمة مهمة من سمات الأغنية الشعبية (بالمعنى العام الشامل) التى فقدتها بمرور الوقت، وظلت باقية فى أغانى الأطفال فقط، وأعنى الترابط العضوى الوثيق بين الأغانى الشعبية ومناسبات العادات الشعبية المختلفة. ولا نغالى إذ نقول إن استخدام تلك الأغانى فى مناسبات العادات الشعبية أصبح هو المبرر الأول لبقاء واستمرار أغانى الأطفال.

ولكن ماذا عن مستقبل أغانى الأطفال؟ من الملاحظ بالنسبة لمجتمع كالمجتمع المصرى- على سبيل المثال- أن الثقافة الرسمية (الراقية) لم تكن تحفل بأغنى الأطفال، وأن كل أغانى الأطفال كانت مستمدة- حتى عهد قريب- من التراث. ولم يكن هناك اختلاف بين الطبقات الاجتماعية أو المناطق الجغرافية فى هذا الأمر. إذ كان الجميع يهدهدن أطفالهن بأغان تعلمنها من أمهاتهن وجداتهن. كذلك كان الأطفال فى سن المدرسة يلهون بأغان مما لم يتم إنتاجه فى "معامل" الثقافة الرسمية. ولكن ما أن بدأت الثقافة الرسمية تنتج أغنيات للطفل، حتى تلقفتها أغلب الطبقات العليا والوسطى، خاصة

تلك الفئات التى ترغب فى أن تنفض عن نفسها العناصر الشعبية وتبعد عن نفسها أى شبهة انتماء شعبى (لأنه أصبح يعنى انتماء للطبقات الدنيا). ثم لا ننسى بعد هذا دور المؤسسات التربوية الحديثة (المدارس أساساً) ووسائل الإعلام فى ترويج كثير من أغانى المناسبات الوطنية للأطفال. معنى هذا أن ثروة أغانى الأطفال فى مجتمعاتنا المستمدة من التراث الشعبى معرضة للزوال فى المستقبل القريب، ما لم نلتفت إلى تطويرها والترويج لها (من خلال وسائل الثقافة الرسمية أيضاً). (محمد الجوهرى) انظر كذلك: أغانى ألعاب الأطفال، أغانى المهد.

للمزيد انظر: محمد الجوهرى، الطفل والتراث الشعبى؛ رشدى صالح، الأدب الشعبى؛ هانز فينكلر، الفولكلور المصرى (بالألمانية).

**أغانى الأفراح (الأعراس):** يذكر ألكسندر كراب أن أغانى الزفاف أو الأعراس تتصدر كل الأشكال المعروفة للأغنية الشعبية، وذلك لأنها تساير فترة الاحتفال بأهم المناسبات فى حياة الإنسان وهى الزواج. وقد تعد أغانى الأعراس من عائلة أغانى الطقوس لأنها تتناول كل طقوس الزواج وشعائره. وقد يصنفها بعض الباحثين حسب مراحل الزواج كأغانى الخطبة، والشبكة، والدخلة، والصباحية.

ويغلب على أغانى الأفراح الغناء الجماعى، وقد يشارك أهل العريس أهل العروس فى الغناء. ففى ريف مصر يجتمع أهل العروس من الفتيات والنساء ويقمن بالغناء الجماعى الذى يصاحبه التصفيق باليدين أو استخدام أداة من أدوات الإيقاع كالطبلة



(الدربكة). وتستوعب أغانيهم موضوعات كثيرة تصور صفات الحسن المثالية فى العروس (راسها راس اليمامة- عيونها عيون الغزلان- شعرها سلب الجمال- فمها خاتم سليمان) وتصف حليها وزينتها والمال الكثير الذى قدم مهراً لها، وهى تلخص القيم الاجتماعية والأخلاقية السائدة فى المجتمع الشعبى ومثال ذلك:

ع العقد اللولى يا وله     ع العقد اللولى
والله ما اسيب ابن عمى     لو دبحونى
احنا بنات أبو نوار     ع العقد اللولى
لا نحب الضحك ولا الهزار     ع العقد اللولى
واللى عايزنا يجينا الدار     ع العقد اللولى
والله ما اسيب بن عمى     لو دبحونى

وكثيراً ما يصحب زفاف العروس إلى بيت العريس موكب يغنى فيه المشاركون. وكان الغالب أن تستأجر فرقة موسيقية لزفة العروس والعريس كما وصف لنا ذلك وليم لين، ولازالت هذه الممارسة متبعة فى قرى مصر بصفة خاصة. وفى بعض مناطق فلسطين على سبيل المثال تتقدم "الفاردة" - وهو موكب من الرجال والنساء- إلى بيت العروس يغنون:

يا بى فلان كتر الترحيب     واحنا ضيوفك والمشاح بعيده
ضفناكم يا بى فلان     ضفناكم جى ضيوفك
والله لا طلع واحيى     وأدبح ذبايح تعيى
ريت السعادة     تحوفك

(المشاح= المشوار، تعيى= تعجز الآخرين، تحوفك- تصيبك).

وفى أفراح منطقة الأهواز بالعراق للرجال هوساتهم (أغانيهم)، وللنساء هوساتهن عند زفاف العروس. فالرجال يتقدمهم "المهوال" (المغنى أو الشاعر) مغنياً:

اللم ما ينفع ذوله اعضاه    يستاهلها وزاد أعليه
يستاهلها اصبى النبيه

أما النساء فيغنين:

يعضاى أشكركم خوش أكرمتونه
واحنه الوجينه أنزود أعليه
انطيتـــــك دره    وبت أفـــــه

وقد يصحب أغانى الأعراس الرقص فى بعض مناطق الوطن العربى. فهناك الرقصات التى يمارسها الرجال كالعرضة فى الجزيرة العربية والخليج، ورقصة الفريسة فى الكويت، ورقصة الأباريق فى بعض مناطق فلسطين والأردن. وهكذا الحال عند بدو مصر فى مطروح والشرقية والفيوم وفى النوبة وسيناء، حيث تصحب أغانى الأعراس احتفالات خاصة يغنى فيها الرجال ويرقصون بما يسمى "الصابية" فى مطروح و"كف العرب" فى الشرقية، وفيها يغنى الرجال "الشتيوة"، و"أغانى العلم"، و"المجاريد" (انظر تلك المواد).

ومن الطبيعى أن تتعدد الأسماء المحلية لأغانى الأفراح فى كل قطر من الأقطار العربية فهى أغان فى مصر، وهوسات فى العراق، ومهاجل فى اليمن وتعلية فى المغرب العربى...وهكذا. (انظر مادتى: أغنية شعبية، أغانى نسائية منزلية).

(إبراهيم عبدالحافظ)



للمزيد انظر: أسامة فوزى، ما يقال فى العرس الفلسطينى، مج التراث الشعبى؛ جبار عبدالله الجويبراوى، الهوسة الشعبية فى إقليم الأهواز، مج التراث الشعبى؛ نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير فى الأدب الشعبى.

**أغانى البحر**: انظر: أغانى الغوص .

**أغانى الجلوة**: تتم جلوة العروس فى بعض مناطق الوطن العربى قبل انتقالها فى زفة إلى منزل العريس، ففى عصر يوم الزفاف تقام للعروس جلوة (تجلس على مكان مرتفع معد من الكنب البلدى فى الريف المصرى). وقد يحاط مكان الجلوة بسعف النخيل تيمناً، ويستمر الغناء والرقص أمام العروس لبعض الوقت إلى أن يحضر العريس لاصطحابها فى زفة إلى منزله. وفى تونس تتم جلوة العروس بعد ظهر اليوم الرابع من احتفالات العرس، حيث تجتمع النساء فى بيت العروس فيجلسن على منبر مرتفع ويحطن بها فى دائرة مسقوفة برداء أبيض يطرح فوق رؤوسهن، وتستسلم العروس للمزينات (الماشطات) وهى تبكى على فراق أهلها وهن يغنين لها بأغان تقليدية منها:

علاش تبكى يا لوضية    تخسرى دمعتك
بن عمك شقيقك    وامك جارتك

(انظر مواد: أغانى نسائية منزلية، أغانى الأفراح، أغانى الحناء).    (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: محمد المرزوقى، الأدب الشعبى فى تونس.

**أغانى الحداء:** انظر مادة: الحداء.

**أغانى الحناء** أغان جماعية تصحب حفل تحنية العروس فى معظم بلدان الوطن العربى، ففى تونس تجلس العروس على منبر مرتفع تدور حولها حلقة من النساء يطرح فوق رؤوسهن لحاف أبيض، وتتولى بعضهن تزيين يدى العروس ورجليها بالحناء، بأن توضع الحناء معجونة فى الكفين وفى باطن الرجلين وتلف بقطع القماش حيث تستقر مدة ثم تنزع. وفى هذه الأثناء تغنى صويحباتها:

حنا قابسيـــة　　جابوها التجـــار
فيدك يا لوضية　　إن شاء الله تحمار (أى يحمر لونها)

وفى بعض نواحى صعيد مصر تؤدى أغانى الحنة فى اليوم السابق للزفاف مجموعتان بالتناوب تتألف كل مجموعة من امرأتين. وتؤدى الأغانى بمصاحبة الزغاريد من حين لآخر. ومن نصوصها التى تتضمن نداءً لبائع الحنة أن يمد العروس وصويحباتها بالحنة حتى يتمكن من تحنية أيديهن:

مجموعة (أ):

تعا عندنـــا　　يا بايع الحنـة
تعالى التلات　　يا شايل الحنة
تعالى التلات　　ونشترى الحنة
ونحنى الستات　　ونحنى البنات
ونشترى الحنة　　ونحنى البنات

زغاريد.....

مجموعة (ب):



تعالى التلاث يا بايع الحنة

(انظر: أغانى الأفراح، أغانى نسائية منزلية). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: محمد المرزوقى، الأدب الشعبى فى تونس؛ تبريو الكساندور وإميل عازر وهبة، الأغانى والموسيقى الشعبية المصرية.

**أغانى الختان (الطهور)**: كان يقوم بمهمة ختان الطفل الذكر حلاق القرية فى الريف العربى عموماً، حيث يقام بهذه المناسبة حفل بهيج تغنى فيه الأغانى التى يغنيها المحترفون وغير المحترفين. وقد يحتفل بالختان فى مناسبة زواج أحد أقارب الطفل، فكان يُركب حصاناً أمام العريس، ثم يختن فى حفل خاص.

وتولى هذه الأغانى اهتماماً خاصاً بذكر أهل الطفل الأم والأب والخال والعم والعمة والخالة. ومن هذه الأغانى فى مصر التى تذكر أم الطفل وأباه أو تدعو الحلاق أن يترفق بالطفل:

المغنية:

دارى يا مزيـــن دارى　　سمعنى عياط الغالى عينى

المرددات:

دارى يا مزيـــن دارى　سمعنى عياط الغالى عينى

المغنية:

وأدى امـــه　　قاعده مجليـه
وفى ايدهـــا　　الأساور بميه
وأدى ابـــوه　　ماسك الصينيه
بيفرق شربات　　الغالى يا عينى

المرددات:

داري يا مزيـن داري        سمعني عياط الغالي عيني

وقد تجرى عملية الختان فى مناسبة الاحتفال بمولد أحد الأولياء بجوار الضريح تبركًا. وفى هذه الحالة تغنى المحترفات للطفل.

وفى بعض مناطق الوطن العربى مثل تونس يتم التجهيز للختان عدة أيام حيث تعد الملابس المطرزة مثل الصديرية والسروال للطفل، وتركب الصبغة للمطهر (الحلاق)، ويذهب بالطفل إلى الحمام العمومى. وقبل الختان بيومين أو ثلاثة يشرعون فى تحنية يدى الطفل ورجليه (وجميع من فى الدار من النسوة يشاركن المطهر فى الحناء). وفى ليلة الختان "الوطية" تترنم المغنيات بالتعليلة، حيث يقدم النقوط للطفل وللمغنيات. ومن نماذج غناء المغنيات المحترفات على الدفوف:

طهر يا مطهـر        صح الله يديـك

لا توجع وليـدى        لا نغضب عليـك

طهر يا مطهـر        تحت الداليـه

وطهارة وليـدى        صبحت باريـه

طهر يا مطهـر        طهر لا تخـاف

طهر لى وليـدى        على طرف اللحاف

اولك مطهـر        وعقابك عـروس

وحصانك يولول        ما بين الغـروس

اولك مطهـر        وعقابك شبـاب

وحصانك يولول        ما بين الغـراب



وين أم المطهـر        و ين لمحتـه

تجر ترمى الدراهم        على تعليلتـه

وين أم المطهـر        وين خالتـه

ترمى الدراهـم        على عمارتـه

ومن الملاحظ أن هذه الأغانى لا تتعرض بالذكر لختان البنات بالنظر إلى الاهتمام الخاص بالطفل الذكر فى المجتمعات العربية. (انظر كذلك: أغانى نسائية منزلية). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: أحمد مرسى، الأدب الشعبى وفنونه؛ الصادق الرزقى، الأغانى التونسية.

**أغانى الصيادين**: من أنواع أغانى العمل تنتشر بين جماعات الصيد فى بحيرات مصر وفى بعض بلاد الخليج العربى. وهى تخضع الحركة المنتظمة المتكررة للصيادين أثناء الصيد أو التجديف. يشيع فيها الغناء الجماعى الذى تشترك فيه مجموعة يقودها أحد الصيادين. ووظيفة هذه الأغانى الأساسية هى الحث على العمل فى إيقاع واحد.

ومن الملاحظ أن هذه الأغانى تختلف فى طبيعتها حسب طريقة الصيد، ففى البحيرات الشمالية الضحلة فى مصر (فى صيد القفشة على سبيل المثال) يسود الإيقاع البطىء أثناء إلقاء الشباك وسحبها وتميل المقطوعات الغنائية للطول. أما فى بحيرة قارون حيث تستخدم القوارب للصيد، فإن الإيقاع يميل إلى السرعة وفقًا لطبيعة عملية التجديف، وتميل المقطوعات لأن تكون قصيرة ومثال ذلك:

الصياد (رئيس المجموعة):

كل ما يشدوا والمحامل

المجموعة: للنبى قلبى هايم

الصيـاد: لا سعى وازور النبى

المجموعة: وارمى حمولى عليه

الصيـاد: وإن حصلك ضيم نادى

المجموعة: يا إمام على

ومن خصائص هذه الأغانى أنها تفتقد الوحدة الموضوعة فكلما طالت مدة العمل تنقل المغنى من موضوع إلى آخر. فقد يبدأ مادحاً للنبى:

يا قلبى صلى     صلى عليه

وامدح محمد     صلى عليه

محمد نبينـا     صلى عليه

يا اله حجه     ونزور النبى

ونـزوره     ونشاهد نوره

ثم ينتقل بعد ذلك إلى موضوع عاطفى آخر:

من يوم ما توبونى يا بوى حلفونى اليمين     حلفونـى اليميـن

بت مشيك عياقه، ولا البلاصى تقيـل     ولا البلاصى تقيل

دانا مشى عياقه يـا ملكع يا لئيـم     يا ملكع يا لئيم

بت بيضه من حالك ولا غسيل صابون.

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير فى الأدب الشعبى؛ أحمد مرسى، الأغنية الشعبية.



**أغانى ألعاب الأطفال**: أغان بسيطة يغنيها الأطفال من الصبية والبنات أثناء ألعابهم فى ساحات القرية وحاراتها. يخضع إيقاع هذه الأغانى لإيقاع الحركة أو الحركات التى يؤديها الأطفال، فهى تهدف إلى تنظيم حركة اللاعبين فى المقام الأول. ومن الصعب معرفة معانى هذه الأغانى إذ يميل أكثر نصوصها إلى التجريد.

وتذهب بعض الآراء إلى أن أغانى ألعاب الأطفال من صنع المرأة، ومع هذا فإن أهميتها ترجع إلى أنها نشاط اجتماعى الأطفال، وهى تنقسم إلى قسمين:

أ- ما لا يرتبط بلعبة ذات كيان محدد، وإنما يصحب الحركة فحسب. ومن نماذجه فى مصر أغنية أبَوح يا أبوح... وفى ليبيا يا قمر علالى...

ب- ما يعتمد اللعب فيه على التمثيلية، وأشهر نماذجه فى مصر لعبة الغراب النوحى...

فأما نموذج القسم الأول (أبَّوح يا أبوح) فيقف الأطفال (فتيات وأولاد) فى دائرة ويبدأون الغناء أثناء الدوران بقيادة إحدى البنات أو أحد الأولاد:

أبوح يا أبـوح     كلب العرب مدبوح

وامه عليه بتنوح     وتقول يا ولـدى

يا لابـس     الـــزردى

يا طالع الشجرة     هات لى معاك بقرة

تحلب وتسقينـى     بالمعلقة الصينـى

والمعلقة انكسرت     يا مين يربينـى

ربانـى عبدالله     وانا زرت بيت الله

لقيت حمام أخضر          بليقطوه سكـر

ومن النماذج الليبية:

يا قمر علالى          سافرى وتعالى

هزينى لخوالى

واخوالى ترمونه          ذبحوا فى فكرونه

فكرونه مجرابه          من تحت الحطابه

لاقانى محمـد          ورفعنى لجنابه

وعطانى رمانى

رمانه جاروسى          كسرت لى اجروسى

مشيت لامى نبكى          قالت لى برّى عومى

لن يجيك الرومى

يعطيك احويته          مقليه فى ازويته

وأما الثانى فإن البنات تقفن صفًا وراء إحداهن التى تقوم بدور الأم وتمسكن بها من الخلف، وتمسك ابنتها "الحيلة" أى الوحيدة بها فى حين تقوم فتاة أخرى بدور الغراب ويبدأ الحوار الغنائى التالى:

الغراب:

أنا الغراب النوحى النوحـــى

لاخطف وأطير وأطير على سطوحى

الأم:

وأنا أمهم أمهـم          إن عشت لاربيهم

وإن مت داهيـه          تقطع رقابيهـم



يقوم الغراب (الفتاة) بالدوران حول الفتيات مراوغًا، وتحاول الأم الهرب ببناتها خوفًا منه، ويمضى اللعب بين كر وفر ومحاورات غنائية، إلى أن ينجح فى اختطاف البنات وإخفائهن فى مكان متفق عليه. بل يستطيع أن يختطف الطفلة الحيلة، وفى هذه الأثناء يتبادلان الحوار الغنائى إلى أن تنجح الأم فى إعادة بناتها. انظر: أغانى الأطفال.     (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: أحمد مرسى، الأدب الشعبى وفنونه؛ محمد سعيد القشاط، الأدب الشعبى فى ليبيا.

**أغانى العمل**: انظر مادة: الأغنية الشعبية.

**أغانى الغوص**: وقد تسمى أيضًا "أغانى البحر" وهى أغانى ارتبطت برحلة صيد اللؤلؤ فى الخليج العربى. تقوم بوظيفة مهمة فى تشجيع البحارة وتنظيم حركتهم لإنجاز العمل الشاق بالإضافة إلى التسرية عنهم وإمتاعهم. ولكل مرحلة من مراحل الرحلة أغانيها. فعندما تكون السفينة راسية يشرع البحارة بتنظيفها وطلى غاطسها، ويغنون أغانى "السنكهنى"، ثم تنزل إلى الماء فيغنون "الهلبيدة"، وعند رفع المرساة يغنون "البريخة"، أما عندما تستعد السفينة للانطلاق، فإنهم يغنون "الزهيرية" لوداع الأهل. ويغنون "الهروب يا مال" عند انطلاق السفينة. وعند رفع الشراع يغنون "الدوارى"، ويقوم "نهامات" (انظر مادة: نهام) عند دوران السفينة بغناء الزهيريات. وعندما تقف السفينة يعودون إلى غناء "البريخة"، مرة أخرى.

وهكذا نسمع النهام عند لحظة الاستعداد للخروج فى رحلة الغوص فى بداية فصل الصيف، نسمعه يغنى مشجعًا البحارة "السيوب" على رفع السفينة وسحبها إلى الماء داعيًا الله أن يحوطهم بالعناية وطالبًا من الرسول أن يشفع لهم، كما يصحب طلاء السفينة أو ما يسمى "الشونة" غناء خاص. وعند "شيلة المرساة" وانطلاق السفينة إلى مكان الصيد (الهير) يغنى النهام مثلاً:

أول القيـــل (القـول)        ما بالعرش كود (مثل) الله

المغنى: وتانى القيـــــل        محمد رســـول الله

المرددون: آه والله...

وثالث القيــــــل        نرجى حج بيــت الله

المغنى: ورابع القيـــــل        صلوا على النبى المختـار

وفى أثناء الرحلة يشتهر النهامون بغناء الموال الزهيرى (السبعاوى) الذى تتنوع موضوعاته فتعبر عن مشاعر الإنسان وشكوى الزمان، واختيار الخلان، والتغزل فى البنات الحسان، والحنين والشوق للمحبوب والأوطان ومن ذلك:

الروح كيف اصبرت يوم إن غدا خلها

تذكر ليالى مضت بالويل يا خلهـــا

اشبيدى على العين من عود رمت خلها

هذا المقدر ولاشك جابته إيـــدى

لى حق إلى عاد وأقطع البيـــدى

يا للى تجرس النبض موش الألم بايدى

قلبى مؤلم كفوفى من اللمس خلهـــا



* وفى الغناء البحرى الخليجى بصفة خاصة استنبط البحارة حركة التصفيق المتتابع من صفقات الموج وتلاطمه. ويلاحظ أنه يسير ببطء، ثم يلتطم جميعه ويقف ليبدأ من جديد. وهناك أنواع عديدة لأغانى البحر ورد منها فى هذه الموسوعة: "العرضة البحرية، وأغانى الرحيل، والهلبيدة، والفجرى، والحدادى، والفرساى، والزام، والخمارى البحرى، والخمارى النجدى، والعاشورى...إلخ" (انظر هذه المواد).      (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: أحمد محمد السعيدان، الموسوعة الكويتية المختصرة؛ صفوت كمال، مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى.

**أغانى نسائية منزلية**: مصطلح أكاديمى يقصد به الغناء الذى تؤديه النساء فى المنزل ويأتى- على رأس قائمته- ذلك النوع من الغناء الذى ارتبط بدورة الحياة (وهو الغناء الذى يؤدى للأطفال، ومنه التهنين وأغانى مداعبة الأطفال وما نحو ذلك. وكذلك الغناء الذى يؤدى فى الأعراس، ثم الغناء الذى يؤدى فى حالات الوفاة والمعروف باسم "العديد").

كما تشمل قائمة الأغانى النسائية المنزلية أصنافًا أخرى من الغناء ارتبطت بمناسبات اجتماعية معينة منها سبوع المولود وطهور الأطفال، ومنها مناسبة الحج التى خصص لها جانب من الغناء النسائى عرف باسم "التحنين".

يضاف إلى ذلك الأنشطة الموسيقية الأخرى التى ارتبطت بالنساء فى المنزل والتى تدور فى إطار الأعمال اليدوية المنزلية، ومنها الغناء أثناء الطحن على الرحى والغناء أثناء نخل الحبوب

بالغربال والغناء أثناء دق حبوب الأرز لفصلها عن قشورها، والتى تعرف فى واحات مصر باسم "أغانى البورة". (انظر مواد: أغانى الأفراح (الأعراس)، أغانى الجلوة، أغانى الحناء، أغانى الختان (الطهور)...وغيرها). (محمد عمران)

**الأغنية الشعبية**: يعرفها الكسندر كراب بأنها "قصيدة شعرية ملحنة مجهولة الأصل كانت شائعة بين الأميين فى الأزمنة الماضية، ومازال حية فى الاستعمال". بينما يرى هانز موزر بأنها "الأغنية التى يعدلها الشعب وفقًا لرغبته". وفى مؤلفه "الأغنية الشعبية- مدخل إلى دراستها" يعرفها أحمد مرسى بأنها الأغنية المرددة التى تستوعبها حافظة جماعة يتناقل أدبها شفاهيًا وتصدر فى تحقيق وجودها من وجدان شعبى.

والمسترجع لتاريخ الاهتمام بالأغنية الشعبية يجد أن الاهتمام بها وبجمع نصوصها وألحانها وتصنيفها بدأ قبل قرنين من الزمان تقريباً أثناء ظهور ما يسمى بالمرحلة الرومنسية فى تاريخ شعوب أوروبا واهتمامها بالإبداع الذى ينسب إلى الطبقات الشعبية. فقد نشر هردر كتابه "أصوات الشعوب من أغانيها" عام ١٧٧٨-١٧٧٩، وهو Herder أول من أطلق على هذه الإبداعات مصطلح أغنية شعبية.

يختلف الباحثون حول المعايير التى تميز الأغنية الشعبية وعلاقتها بأنواع الأغنيات الأخرى، فقد اشترط بعض الباحثين أن تكون مجهولة المؤلف وأن يكون تناقلها شفاهيًا كمعيارين يميزان هذه الأغنية. وقد استعرض أحمد مرسى آراء العلماء حول إبداع الأغنية الشعبية وانتشارها، وحصرها فى ثلاث مجموعات هى:



الفريق الأول ويرى أن الأغنية الشعبية تؤلف نفسها، بمعنى أن الذى يؤلف الأغنية هى الجماعة الشعبية كلها بشكل عضوى أو تلقائى، وتسمى هذه النظرية "نظرية الإنتاج". أما الفريق الثانى فيرى أن الأغنية الشعبية على الرغم من أنها ملك للناس جميعاً إلا أنها من إبداع الفرد أساساً (نظرية الاستقبال). ويرى الفريق الثالث (وهم أصحاب نظرية التداول والانتشار) أن الإبداع الشعبى للأغنية شأنه شأن الإبداع الفردى، ولكنه يتأثر بالمجتمع بصورة أكثر وضوحًا من خلال تبنى الناس للأغنية، ثم تداولها وانتشارها وتأديتها لتحقق دوراً فى حياة الشعب.

وقد حاول الكسندر كراب على سبيل المثال أن يميز بين الأغنية الفولكلورية Folk Song، والأغنية الشعبية Popular Song، وكان مرجعه فى ذلك أن الأغنية الفولكلورية تتصف بالعراقة والتوارث شفاهًا، وأنها كثيراً ما تكون مجهولة المؤلف فى حين أن الأغنية الشعبية هى التى تجرى فى الاستعمال العام، وقد تكون صادرة من أصل أدبى مثقف نعرفه، وقد تكون مذاعة بواسطة وسيلة نشر حديثة.

وكان فهم الفولكلوريين الأوائل للأغانى الفولكلورية أنها تختلف عن كل من الأغنية الشعبية (التى تؤدى بواسطة المحترفين، ويكون وراءها دافع مادى، وتنتشر عبر وسائل الإعلام)، وعن الأغنية الفنية (التى تؤلف وتؤدى لسكان الحضر، والصفوة المتعلمة). واعتبروا أن الأغنية الفولكلورية تظهر فقط بين الطبقات الدنيا، ولدى الفلاحين الأميين. فالكتابة والتحضر، والتحديث كلها عوامل يعتقد أنها تعمل ضد التقاليد الشعبية.

ولكن الأمر تغير بعد ذوبان كثير من مجتمعات الفلاحين فى أوروبا خلال القرن العشرين، حيث لاحظ الفولكلوريون أن الأغنية الفولكلورية والعمليات الإبداعية الأخرى لازالت تعيش بين طبقات العمال الأوروبيين وفى أمريكا ولدى الجماعات العرقية المغلقة، سواء فى المناطق الريفية أو فى المدن. وبمرور الوقت أدرك هؤلاء أن الأغنية الشعبية يمكن أن تحدد فى الأداء وليس فى النص الموسيقى واللحن فقط. ومن ثم فإن معانى الأغنية الشعبية تبدو بوضوح من خلال سياقها، ومما توصله من أفكار أثناء موقف الأداء ذاته (انظر: موسيقى شعبية).

وكان التساؤل عن كيف تبدع الأغنية الشعبية مثار نقاش وجدل طويل. وافترض بعض الباحثين أن ذلك يتم على النحو التالى: يضيق الإنسان ذرعًا برتابة عمل ما، فيبدأ فى نظم أغنية، يترنم بها للتخلص من الملل. وكثيراً ما ينظم الكلمات، التى تناسب لحنًا يعرفه. وقد يقتبس أجزاء من هذا اللحن، أو يعدل فيه، وأحيانًا يؤلف لحنًا يخيل إليه أنه جديد، ثم ينظم كلمات تناسب هذا اللحن. وفى المساء يترنم بأغنيته فى جمع من خلانه. وكثيراً ما تروق هذه الأغنية لأحد أصدقائه، فينظمها لمجموعته الخاصة، ثم يتغنى بها بدوره أمام جمع آخر من الأصدقاء والزملاء. وقد ينسى هذا المغنى بعض فقرات من الأغنية ويجد لزامًا عليه أن يملأ هذا الفراغ، فى النص أو اللحن، فيبدع كلمات جديدة. وقد يرى أن يقدم الأغنية بصورة أفضل فيغير فيها أو فى اللحن. ومن هنا قد يقدم أغنية تختلف فى كثير من التفاصيل عن الأغنية الأصلية. وقد يعيد مستمع آخر هذه الأغنية



المعدلة من المبدع الجديد فيعدلها بدوره، بما يتفق ومزاجه. وتتكرر عملية التعديل عن رابع وخامس. وبمرور الوقت تلحق بالأغنية تغييرات كثيرة، بحيث يمكن اعتبارها أغنية جديدة، لا تمت بأى صلة للأغنية الأصلية.

بناء على طريقة الإبداع السابق شرحها يرى الدارسون أن من خصائص الأغنية الشعبية المرونة والقابلية للتغير، نظراً لانتقالها الشفاهى من ناحية، ونظراً لأسباب أخرى هى:

أ-الخطأ فى السماع، ب-النسيان بسبب عدم القدرة على إدراك أهمية الموضوع أو لقدم العهد بالأغنية. وأما الأجزاء التى تنسى فهى الأجزاء البعيدة عن "الجوهر العاطفى" للأغنية، ج-عدم فهم الكلمات أو علاقتها ببعضها البعض.

وقد طبق بعض الدارسين ذلك على القصص الغنائى أو ما يسمى البالادات Ballads، ورأى هؤلاء أن الأقسام التى تحتوى على السحر والخرافات تستبعد تمامًا، وكذلك أسماء الأشخاص والأماكن فيما عدا التى لها خلفية تاريخية. وأن جمال بعض الأجزاء يساعد على تذكرها لأنها تصبح أقرب إلى الصيغ التى تنفذ إلى اللاوعى.

وقسم بعض الباحثين العرب الأغنية الشعبية إلى أنواع. فترى نبيلة إبراهيم ضرورة الانتباه إلى أن الأغنية الشعبية تؤلف من الكلمة واللحن، ومن ثم يجب دراستها من هذين الاتجاهين، كما أنها تؤدى وظيفة خاصة فى حياة الشعب طبقًا لأنواعها. فكل نوع يؤدى وظيفة محددة، وهى تقسمها إلى ما يلى:

١- أغنيات المناسبات الاجتماعية المرتبطة بدورة الحياة (السبوع، الختان، الزواج، الحج، موالد الأولياء، الوفاة...إلخ).

٢- أغانى العمل.

٣-الموال بأنواعه. وليس غريباً أن تكون الأغانى المرتبطة بالأفراح والسبوع والختان أغان تدعو إلى الفرح والبهجة، بينما تدعو الأغانى الدينية إلى إيقاظ الهمم الدينية وغرس المعتقدات الدينية. كما تكشف أغانى الأفراح عن نظام المجتمع الواقعى أو صورة بناء المجتمع، والقيم التى تسود فيه. ومن ذلك الأغنية الشعبية المصرية الآتية التى تحبذ الزواج من ابن العم، كما تحدد الأخلاق التى يجب أن تتحلى بها الفتاة:

| | |
|---|---|
| على العقد اللولى يا ولـه | على العقد اللولـــــى |
| والله ما اسيب ابن عمـى | لـو دبحونـــــــــى |
| احنا بنات أبو نــــوار | على العقد اللولـــــى |
| لا نحب الضحك ولا الهزار | على العقد اللولــــى |
| واللى عايزنا يجينا الـدار | على العقد اللولـــى |

أما أحمد مرسى فيقسم الأغنية الشعبية إلى الأقسام الآتية:

١- أغانى العمل التى تهدف إلى تنسيق حركة العمل، وزيادة المقدرة على بذل الجهد، وقتل الوقت، ٢- أغانى دورة الحياة. ومنها أغانى الطفولة (الميلاد- ترقيص الأطفال- الختان- ألعاب الأطفال)، ٣- أغانى الخطبة والزواج، ٤- الأغانى الدينية، ٥- الموال بأنواعه المختلفة: من حيث الشكل (الرباعى- الخماسى- السباعى- الموال القصصى). أو من حيث المضمون (الأخضر، والأحمر، والأبيض...إلخ).



ومن الطبيعى أن تأخذ الأغنية الشعبية أسماء مختلفة فى أقطار الوطن العربى فهى فى مصر أغان، وفى العراق هوسات، وفى اليمن الغراوى أو الزوامل وهكذا. وليس من شك فى أن تراث الوطن العربى من الأغانى يحتاج إلى جهود كبيرة يجب أن تبذلها مراكز التراث الشعبى المنتشرة الآن فى أقطاره المختلفة.

ومما يدعونا إلى الإشارة إلى الجهود المهمة فى هذا المجال الأهمية التى يوليها الباحثون للأغانى والموسيقى الشعبية. ومن أهم هذه الجهود تلك التى بذلها الكساندرو تبيريو فى مصر عام ١٩٦٧ التى جمع فيها مجموعة تزيد عن ثمان وثلاثين أغنية ومقطوعة موسيقية شعبية على اسطوانتين. كما قدم لها بدراسة مختصرة أصدرتها وزارة الثقافة المصرية آنذاك. (انظر مواد: أغانى الأطفال، أغانى الأفراح، أغانى ألعاب الأطفال، أغانى جلب المطر، أغانى الجلوة، أغانى الحناء، أغانى الختان، أغانى الصيادين، أغانى العمل، أغانى الغوص، أغانى المهد، أغانى نسائية منزلية، موسيقى شعبية، أدب شعبى، موال وغيرها). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: أحمد مرسى، الأغنية الشعبية، مدخل إلى دراستها؛ نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير فى الأدب الشعبى: Herndon Marica, Song, in Richard Bauman, Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments. Oxford University Press, 1992.؛ عبدالحميد يونس، معجم الفولكلور.

**أغنية العلم (غناوة علم)**: تتسيد ألوان الغناء الشعبى فى بعض البوادى العربية مثل مطروح وعرب الشرقية ومناطق من ليبيا. وهى عبارة عن بيت شعرى واحد يغنيه أحد الرواة فيما يعرف بالصابية

(احتفال العرس أو السامر البدوى فى مطروح) أو الكف (عند عرب الشرقية). وقد تغنى العلم فى مناسبات الختان أو بعض مناسبات العمل، ولا يصاحبها حركة أو استخدام آلات موسيقية إلا نادراً فقد تؤدى بمصاحبة آلة إيقاع أو المقرونة. ولكل غناوة علم رد يعرف باسم "أخت الغناوة".

يوجه "الغنائى" وهو الشاعر الذى يؤدى الغناوة فى الصابية غناءه إلى الحجالة لكى تقترب من صف الرجال، وقد يتغزل فيها ويمدحها، أو يوجه الأغنية إلى المحبوبة التى تجلس وسط الجمع. ومن أمثلة أغانى العلم النص التالى الذى جمعه عادل ندا من منطقة مطروح عام ١٩٨٨:

العجل فى رجاء مولاه          كتب فى عزيز بعوضن

(العجل= العقل، رجاء مولاه= رجاء ربه، كتب= يمكن أو قد، عزيز= حبيب، بعوضن= يعوض عليه. والمعنى أنه يطلب من ربه أن يعوض عليه بفتاة أخرى أفضل من محبوبته التى هجرته).

(إبراهيم عبد الحافظ)

**أغنية الكف (كف العرب):** أحد الفنون البدوية الشائعة عند عرب الطحاوية من بنى سليم فى بعض مناطق مصر كالشرقية والبحيرة. وهى عبارة عن نص قولى يقال فى مناسبات معينة بمراسيم معينة أهمها حالياً الأفراح. ويختلف كف العرب فى بعض مظاهره عن السامر والدحية عند قبائل المشرق (عرب شرق). ويقود بعض الرواة أو المنشدين كف العرب فى احتفالات قد تمتد إلى أسبوعين قبل العرس ويختار لها الليالى القمرية، ويمتد الحفل من العشاء حتى منتصف الليل.



يبدأ كف العرب بأن يقف خمسة أفراد أو أكثر من أهل العريس مضمومى الأكتاف- فى صف طويل أو فى نصف دائرة- فى مواجهة الضيوف، ثم يقومون بالتصفيق صفقة تلو الأخرى ببطء وهم ينشدون: "خير نِمَسِّى على الزينين"، بحيث يكون أول التصفيق مع "خير نِمَسِّى" وآخره مع "على الزينين" بواقع صفقة لكل مقطع.

ويتزايد عدد المشاركين تباعاً فى انتظار الحاشى أو الحجالة وهى فتاة ترتدى زياً خاصاً عبارة عن ثوب مقصب يلف وسطها، وشال يلف رأسها ذات خبرة عالية بملاعبة الرواة من الرجال. وتطلق الأعيرة النارية ليؤذن بخروج الحاشى. وعند وصولها يعلو صوت الحاضرين بالتصفيق وتعلو الزغاريد حيث تبدأ الرقص، وهى تستخدم عصا تشير بها للحاضرين. وبعد أن تقضى وقتاً فى الرقص تتوقف الكف بإشارة منها، حيث يبدأ أحد المصوابين (ممن يجيدون الكف) بإلقاء العلم والشتيوة، ويردد الحاضرون الغناء رافعين أيديهم بالتصفيق، ويناشدون الحاشى بالجلوس أمامها على إحدى أرجلهم ممدودة إلى الأمام، بينما تجلس هى على ركبتيها. ويبلغ الحماس أوجه وتسمع الزغاريد وطلقات البنادق، ثم يهدأ إيقاع الكف. عندها يبدأ مصواب جديد بالغناء ويدخل أحد الحاضرين ممن يجيدون ملاعبة الحاشى بالدخول إلى الحلبة، وهكذا إلى أن تنتهى المجرودة بختمة من شطرين مقفيين أو ثلاثة مثل:

عيونك سود ودبالات
عذارى جوهر مجبودات
عليكم نوارى انشادات

وفى نهاية المجرودة ينادى الحاضرون (دام يا حاشى)، ثم يصافح أهل العريس ضيوفهم من العشائر الأخرى وينتهى الكف. (انظر مواد: أغنية علم، شتيوة، الدحية).

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: الطحاوى سعود، كف العربى عند عرب الطحاوية بسعود الشرقية، مج الفنون الشعبية.

**افتح يا سمسم**: عبارة مشهورة أو "كلمة السر" على لسان بطل حكاية على بابا والأربعين حرامى، إحدى حكايات ألف ليلة وليلة. يدور الموضوع الأساسى للحكاية حول الفقير الطيب والغنى الشرير. يمتلك البطل على بابا القوة عن طريق معرفته لكلمة السر "افتح يا سمسم" التى يستخدمها اللصوص فى تسخير جنى لفتح الكهف الذى يختبئون فيه ويخبئون مسروقاتهم. ويستطيع البطل أن يحصل على كمية كبيرة من المسروقات ويستولى على الكنوز التى ينهبوها. وفى النهاية يتمكن من الايقاع بهم.

اتخذت هذه العبارة عنوانًا لمجموعة من قصص الأطفال، ولعدد من البرامج التليفزيونية للأطفال، كما أنها ترجمت إلى بعض اللغات الأجنبية مثل الإنجليزية واستخدمت فى تمثيليات الأطفال بعنوان "Open Sesam". (إبراهيم عبدالحافظ)

**إهرنريش، بول** Ehrenreich, Paul: من أشهر أعلام المدرسة القائلة بالتفسير الكونى فى علم الميثولوجيا. ومن أبرز مؤلفاته فى هذا الميدان: "علم الميثولوجيا العام وأسسه الإثنولوجية" ليبزج عام (١٩١٠).



**أهل الكهف**: قصة شهيرة فى الدينين المسيحى والإسلامى مجملها أن سبعة شبان من مدينة أفسس يهربون من اضطهاد الحاكم، وتغلبهم سنة الكرى فيرقدون فترة طويلة فى أحد الكهوف، ثم يستيقظون على عالم جديد غريب. وتحتل هذه القصة عند المسيحيين الشرقيين منزلة كبيرة، فمدينة أفسس سكنت فيها مريم العذراء أم المسيح مع الرسول يوحنا الحبيب. وجاء ذكر الراقدين السبعة بوصفهم قديسين فى التقاويم الكنسية. أما فى الإسلام فقد وردت القصة فى القرآن الكريم فى سورة أهل الكهف التى تبدأ بقوله تعالى "أم حسبت أن أصحاب الكهف والرقيم كانوا من آيتنا عجبا، إذ أوى الفتية إلى الكهف..." إلى آخر السورة.

وتختلف الروايات فى عدد الفتية وفى زمن وقوع أحداث القصة، فمنها ما يجعلهم سبعة لما لهذا الرقم من منزلة تقديسية خاصة. ومنها ما يجعل أحداثها تقع فى زمن الإمبراطور دافيوس الرومانى ٢٤٩-٢٥١م الذى اشتهر باضطهاده لأتباع المسيحية. ومن الروايات ما يعتبر قيام الفتية من رقادهم فى عهد الإمبراطور تيودوسيوس المتوفى ٤٥٠م والذى اشتهر بورعه وطيبته. وعن مدة رقادهم من يقول إنها مائتا عام أو مائة وثمانون، بينما يذكرها القرآن ٣٠٩ أعوام.

وتقع هذه القصة فى عداد القصص الأسطورية الرمزية التى تحمل أبعادًا ومعانى عميقة باعتبار أهل الكهف شهودًا على انبعاث وقيامة الأموات، ومن ثم نسبت أحداثها إلى أماكن وأزمنة تاريخية معروفة مثل كهف جبل انكليوس فى ضواحى مدينة أفسس، وجاء ذكر الإمبراطور دافيوس وتيودوسيوس بل أسماء الفتية أنفسهم.

وليس غريباً أن تنتشر فى البلدان العربية مزارات ومراقد عدة لتكريم أهل الكهف. ففى مصر كهف المغاورى فى جبل المقطم، وفى دمشق مسجد باسم أهل الكهف، وفى الجزائر والمغرب عدد من الكهوف والمزارات لهم. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: يوسف حبى، أهل الكهف فى التاريخ، مج التراث الشعبى.

**الأهوانى، عبدالعزيز**: انظر: عبد العزيز الأهوانى فى حرف العين.

**الأوزة**: ارتبط هذا الطائر بعدد كبير من الآلهة فى أساطير العالم المختلفة بوصفه رمزاً للخصب والنماء والحب والخريف، وأحياناً الحرب والشمس. وكانت الأوزة مقدسة عند قدماء المصريين لاسيما عند الآلهة: آمون، رع، إيزيس، وجب، أوزوريس، وحورس. أما فى الأساطير اليونانية فكانت الأوزة مقدسة عند هيرا زوجة زيوس وسيدة السماء. كما كانت مقدسة عند الإله أبولو إله الشمس والإله أريس إله الحرب، وإيروس إله الحب والجنس.

كما كانت الأوزة مقدسة فى الأساطير الرومانية عند الإلهة جونو زوجة كبير الآلهة جوبتر. وكانت الأوزة توضع فى معبد الآلهة Juno لكى "تكاكى" للتيمن بها قبل ملاقاة الأعداء. ثم كانت تُحمل أوزة ذهبية مع الحملات المختلفة، كما كانت الأوزة مقدسة أيضاً عند "مارس" إله الحرب. أما فى الأساطير الصينية فكانت الأوزة هى "طائر السماء" وهى رمز ليانج Yang رمز الذكر. وكانت الأوزة فى الأساطير اليابانية ترمز إلى الخريف وترتبط بالقمر فى ذلك الفصل. وفى الأساطير الهندوسية كانت الأوزة مقدسة عند براهما. (إمام عبدالفتاح)



**الأوزة التى تضع بيضاً ذهبياً**: حكاية من حكايات "أيسوب" ذات مصادر شرقية، وربما جاءت من الهند. وتقول الحكاية إن فلاحاً كان يملك أوزة ذهب إلى الحظيرة ليرى ما إذا كانت قد وضعت بيضاً. ولكنه أخذته الدهشة عندما لم يجدها قد وضعت بيضة عادية بل من ذهب، فأمسك بالبيضة الذهبية وأسرع بها إلى منزله وهو سعيد سعادة لا توصف ليريها لزوجته.

ومنذ ذلك اليوم وهو يذهب إلى دجاجته فرحاً ليحصل على البيضة الذهبية. لكن عندما أصبح الفلاح غنياً تزداد ثروته يوماً بعد يوم، فإنه أصبح جشعاً فى الوقت نفسه، ففكر فى ذبح الأوزة ليحصل على الكنز دفعة واحدة، ولكنه عندما شق بطنها لم يعثر فيها على شىء على الإطلاق. والحكمة الأخلاقية هى: الجشع الذى يريد المزيد يخسر كل شىء. (إمام عبدالفتاح)

**أولريك (أكسل أولريك) (١٨٦٤-١٩١٧)**: من العلماء المعروفين فى مجال الدراسات الفولكلورية والمتخصصين فى المأثورات الشعبية الدانماركية. ولد فى مدينة كوبنهاجن عام ١٨٦٤ وبلغ هناك مقام الأستاذية فى الفولكلور عام ١٩١٣ . وله مؤلفات كثيرة فى تاريخ اسكنديناوة وأساطيرها وفولكلورها وأغانيها...إلخ. وكان رئيساً لجمعية "جمع التراث الشعبى الدانمركى" Dansk Folkminde-samling عام ١٩٠٤، ويعد كتابه الذى اشترك فى تأليفه مع جروندفيج Grundtvigوغيره من العلماء الدانماركيين من أهم المراجع فى تأصيل المنهج الخاص بتعقب أنماط المنظومات القصصية الشعبية كما تصوره كارل كرون Kaarle Krohn مع

العالم أنتى آرنى Antti Aarne. وظهر هذا الكتاب عام ١٩١٠ بعنوان "فهرس لأنماط الحكايات الشعبية Verzeichnig der Marchentypen. وقد نقحه وتوسع فيه العالم ستيث تومسون Stith Thompson. وأصدره بعنوان "أنماط الحكاية الشعبية".

وتعد القوانين التى وضعها أولريك لتطور الحكايات الشعبية ذات أهمية كبيرة للدارسين، وذلك لأنه استطاع خلال دراساته للسرد القصصى الشعبى أن يستشف عدداً من القوانين التى تحكم الأسلوب والمضمون سواء أكان النص المدروس أسطورة أم ملحمة أم خرافة. وطور هذه القوانين التى استخلصها من النصوص المجموعة من بيئات شتى. وتنحصر أهمية تلك القوانين فى أنها توجه "الانتباه إلى الخصائص التى تميز الحكايات الشفاهية على اختلافها من القصص الأدبى". وقد ترجمت معظم مؤلفات هذا العالم الدانماركى إلى اللغة الإنجليزية وعلى رأسها سفر يضم المنظومات الدانماركية القصصية وكتاب "ملاحم أبطال الدانمارك". ولعل أهم ما عرف به أولريك أيضاً كلفه بدراسة حكايات شعبية معينة مثل حكاية "رد ريدنج هود".

(عبدالحميد يونس)

**الأيل** Stag: ذكر الغزال فى الأساطير اليونانية. عاقبت الإلهة أرتميس (أو ديانا فى الأساطير الرومانية) الصياد الذى رآها عارية وهى تستحم، فأحالته إلى أيل، ثم مزقته كلاب مسعورة. وعندما أبحر أجا ممنون بأسطوله إلى طروادة، سأل اليونان كاهنهم عن كيفية استرضائهم للإلهة أرتميس. فأجاب بالتضحية بابنة أجاممنون



إفيجينا" وعندما همّ القائد بذبح ابنته أنقذتها الإلهة أرتميس، واستبدلت بها أيل، ثم أخذتها إلى "تاوريس" حيث أصبحت كاهنة فى معبدها.

وفى الأساطير المسيحية فى العصور الوسطى كانوا يعتقدون أنه عندما يبلغ الأيل خمسين سنة من عمره يبحث عن أفعى ليقتلها ويأكلها، ثم يذهب إلى أقرب بحيرة ليشرب من الماء قدر استطاعته ليجدد قرونه لخمسين سنة أخرى. فإن لم يجد الأيل الماء اللازم خلال ثلاثة أيام من قتله وأكله للأفعى، فلابد أن يموت. (إمام عبدالفتاح)

**أيوب**: نبى من أنبياء اليهود روى الكتاب المقدس قصته (فى العهد القديم) كان رجلاً ورعًا، ثريًا، فامتحن ببلايا ومصائب فى ماله، وأهله، وبدنه، مما لا قِبَل للمرء باحتمالها: فقد ماله أولاً، ثم فقد ولده، ثم ابتلى فى بدنه بمرض عضال فلم يتزعزع إيمانه بالله. ومن الباحثين من يعتقد أنه عربى لا يهودى، وأن مسرح الحوادث التى يرويها "سفر أيوب" هو شمال الجزيرة العربية. نسجت حول حياته، وما لاقاه من محن وابتلاء حكايات شعبية خصبة، كانت أبرز قيمة فيها هى الصبر والرضا بالقضاء (غطته القصص بقدر كبير من المبالغات). وأصبح "صبر أيوب" مضرب الأمثال. (محمد الجوهرى)

**البطايحى**: انظرها (فى حرف الباء). (إبراهيم عبدالحافظ)

**الجازية**: انظرها (فى حرف الجيم).

**الجندبة**: انظر: سيرة الجندبة.

**الزناتى خليفة**: انظره فى حرف الزاى.

**الظاهر بيبرس**: انظرها فى حرف (الظاء).

**ألف ليلة وليلة**: سفر العرب الأعظم الذى يتكون من مجموعة مركبة من حكايات منفصلة حكيت شفاهاً عبر قرون طويلة. وهى على حد كلمات نانسى راندولف الخالدة: "تشكلت وصقلت من خلال المصادفة وطبيعة الانتقال الشفاهى، فقد أضيفت مواد أو اختزلت مواد إما عن طريق المصادفة أو توافق الظروف، ولكن لكى تعيش الحكاية لابد أن تلقى قبولاً من المستمعين الذين يحفظونها ويصبحون من بعد رواتها. وبهذا يكون الملايين من المستمعين عبر السنين قد ساهموا فى تشكيل الحكايات فى حين صقلها الرواة".

وكتب طه حسين فى مقدمة دراسة سهير القلماوى عن ألف ليلة وليلة: "هذا الكتاب الذى خلب عقول الأجيال فى الشرق والغرب قروناً طوالاً، والذى نظر الشرق إليه على أنه متعة ولهو وتسلية، ونظر الغرب إليه على أنه كذلك متعة ولهو وتسلية، ولكن على أنه بعد ذلك خليق أن يكون موضوعاً صالحاً للبحث المنتج والدرس الخصب".

لقد مارست شهرزاد سحر الحكى فى الليالى، واقترفت فعل القص على شهريار رمزاً للمعرفة وسحرها، ولكى تتحول إلى نمط من الأنماط الأنثوية التى تنقل بالمعرفة هذا الطاغية إلى أفق الحرية الإنسانى، ومن ثم اتسع صدر ألف ليلة وليلة لمختلف الطبقات التى يتكون منها المجتمع الإسلامى. ففيها قصص عن التاجر والصياد، الوزير والملك، الحكيم والحمال، الخياط والحلاق، الحشاش واللص، الجزار والمحتال، وفيها قصص عن الحريم والبيوت العامة، والأسفار فى البحار والأهوال التى يتعرض لها المسافرون.



وكانت تتنامى عبر العصور وكان من الطبيعى أن تحتوى على أشكال كثيرة من القصص، فهى تتضمن حكايات حب، وحكايات المغامرات، وحكايات المحتالين والمجرمين، والنوادر، وقصص الحيوان، وحكايات تعليمية، وحكايات عن النساك، وحكايات عن الشياطين ومجموعة نوادر عن هارون الرشيد، وحكايات مبنية على الحروب الصليبية، وقصص عن الأزواج والزوجات، وقصص رومنسية طويلة تشبه الملاحم. بل إنها تحتوى على كتاب كامل- هو كتاب السندباد- ويسمى حكاية "الوزراء السبعة".

وقد اختلف الدارسون حول أصل ألف ليلة وليلة للتنوع الجغرافى الشاسع لأصل محتواها، فقد اقتفى بعض الباحثين أثر بعض العناصر القصصية فى الهند فى القرن الخامس قبل الميلاد والقرن الثالث بعد الميلاد، وكذلك فى إيران والعراق ومصر وتركيا، بالإضافة إلى مصادر يهودية ومصادر عربية قبل الإسلام، وكل هذا انصهر فى خلفية إسلامية. ولكن بعض علماء الساميات أمثال ليتمان وأوسترب رأوا أن هذه القصص عربية فارسية، وأنه ربما كانت حكاية شهرزاد- الإطار- ذات أصل هندى، بالإضافة إلى أسماء شخوص فارسية مأخوذة من رواية فارسية لكتاب استير الإنجيلى الذى يرجع إلى القرن الثالث الميلادى.

ولقد وردت أول إشارة باسم ألف ليلة وليلة فى مجموعة "هزار افسانه"، مخطوطة باللغة الفارسية ترجع إلى القرن التاسع. وتلا ذلك فى القرن العاشر ذكر شخصيات الحكاية الإطار فى كتاب مروج الذهب للمسعودى. ومن كل هذا تكونت مجموعة تحتوى على

أربعمائة وثمانين حكاية، جمعها شخص يسمى أبوعبدوس. وفى القرن الثانى عشر أضيفت إلى المجموعة حكايات مصرية. أما الصيغة الأخيرة من الكتاب، فقد امتدت إلى القرن السادس عشر لتحتوى على موضوعات عن الحروب الصليبية وحروب المغول عندما دخلوا بغداد، ثم حكايات عن سيرة الظاهر بيبرس وحتى غزو الأتراك لمصر.

وعرفت ألف ليلة وليلة بين الأميين بحكاياتها الإطار حول شهرزاد وشهريار، كما عرفت بوصفها كتابًا ضم حكايات السندباد وعلى بابا وعلاء الدين. أما بالنسبة لمن يعرفون القراءة، فقد عرفت فى الغرب منذ عام ١٧٠٤، عندما انتشرت ترجمة أنطوان جالاند بالفرنسية ثم بالإنجليزية، ومنذ ذلك التاريخ أصبحت فى العالم الغربى بمنزلة المدخل للعالم العربى. فهناك أجيال من القراء كونوا فكرتهم عن الشرق من خلالها، وصارت كتابًا يعرفه الصغار والكبار. وكان تأثيرها على الحركة الرومانسية هائلاً، كما كانت دافعًا على تطور الفولكلور والقص بوصفهما حقلاً للدراسة، وأدت إلى نشأة مدرسة كاملة لما سمى بالروايات والحكايات الشرقية. وقد تم هذا كله فى الوقت الذى كان فيه العرب لا يحتفلون بألف ليلة، بوصفها نمطًا من الكتابة يشذ عن الكتابة العربية وغير جديرة بالاحترام، لأنها عامية وسوقية وليست أدبًا بأى حال من الأحوال، بل هى خليط من فولكلور الشارع صيغ بلغة سوقية.

وكتاب ألف ليلة وليلة مثل كل المجموعات الفولكلورية، ليس له شكل واحد نهائى، فقد طبعت الحكايات بأعداد مختلفة ونظام



مختلف حسبما تراءى للمترجم. ويعنى رقم ١٠٠١ أى عدد كبير، أكثر مما يعنى العدد المحدد. وقد استخدم جالاند مخطوطًا سوريًا لألف ليلة وليلة، كما استخدم بعض المصادر الأخرى، وكان المكمل الرئيسى لهذا كله رجلاً سوريًا يعيش فى باريس وحكى له حكايات شعبية عربية تتضمن الدرتين، علاء الدين، وعلى بابا.

وظلت ترجمة جالاند هى الأساس لكل الطبعات الأوروبية النموذجية لألف ليلة وليلة لأكثر من مائة عام. أما أساس النصوص الأوروبية التى تلت القرن التاسع عشر فكانت النسخة المصرية لطبعة بولاق، وظهرت ترجمة إداورد وليم لين الإنجليزية لهذه الطبعة فيما بين ١٨٣٨-١٨٤٠. أما أفضل ترجمة حديثة لها فهى ترجمة إنّو ليتمان الألمانية عام ١٩٢٠.

وأسهمت ألف ليلة وليلة بالقسط الأوفر فى بعض حكايات أوروبا. وتبين أن حكايات الأطفال والبيت للأخوين جريم- التى ظهرت عام ١٨١٢، وتعد البداية لجمع الحكايات الشعبية مباشرة من أفواه الشعب فى العصر الحديث- تبين أنها تحتوى على روايتين ألمانيتين لقصتى علاء الدين، وعلى بابا.

وكان لألف ليلة وليلة الحظ الأوفر فى خلق القصة الأوروبية الحديثة، فقد بنى كتاب ثلاثة مجدهم الأدبى على أساسها وأولهم بوكاشيو ١٣١٣-١٣٧٥ مؤلف مجموعة القصص المسماة "ديكامرون"، وثانيهم شوسر ١٣٤٠-١٤٠٠ مؤلف قصة "سكوايرتيل" المنظومة المشهورة، ثم الأمير الأسبانى دون جوان صاحب "كتاب الديوان" الذى ضم مجموعة من تلك القصص مترجمة إلى الأسبانية.

إن ألف ليلة وليلة تنتمى حقيقة إلى الفولكلور العربى، واستمرت حكاياتها تروى حتى اليوم لجمهور المقاهى وفى الأسواق فى القاهرة وبغداد. كما أخذت عنها مسرحيات ورقصات باليه ومسرح عرائس وبانتومايم بصفة خاصة للصغار. وأصبح كتاب ألف ليلة وليلة مرادفًا لما هو عجيب وورمنسى بفضل ما يحويه من حكايات خرافية ورحلات غريبة ومغامرات، طغت على حكاياتها الواقعية. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: أ.ل.رانيلا، الماضى المشترك بين العرب والغرب: ألف ليلة وليلة، مع فصول: فؤاد حسنين على، قصصنا الشعبى.

**الأم العظيمة:** إلهة الميلاد والخصوبة، عرفت فى جميع الحضارات القديمة بأسماء مختلفة فهى عند اليونان ريا Rhea، وعند الرومان بونا ديا Bona Deu، وعند الفريجيين سيبيل Cybele، وعند الفينيقيين عشتاروت، وعند البابليين عشتار، وعند المصريين إيزيس. (إمام عبدالفتاح)

**أنساق التفسير الكبرى** :Grand Narrative مصطلح يرتبط بتفسير جان فرانسوا ليوتار لما بعد الحداثة. والنسق التفسيرى الكبير (أو النسق التفسيرى الشامل (Meta-Narrative هو شكل من أشكال السرد يسعى لتقديم تفسير محدد للواقع (مثال ذلك: تحليل التاريخ باعتباره تتابعًا لتطورات الأحداث التى تبلغ أوجها فى صورة ثورة عمالية، وهو التحليل الذى تطرحه الماركسية التقليدية). ووفقًا لما جاء فى آخر أعمال ليوتار، فإن أنساق التفسير الشاملة (أو الأنواع الشاملة للخطاب) تقوم على الربط المنطقى أو المزدوج



الصنف (أو الفئة) طبقًا للطريقة التى عالج بها هذا الموضوع الفيلسوف التحليلى برتراند رسل حيث قال: "إما أن يكون هذا النوع جزءًا من هذه الفئة من الأنواع، وأن النقطة التى هى محل خلاف فى هذا النوع لا تعدو أن تكون واحدة بين غيرها من النقاط الخلافية، ومن ثم فإن ما يقدمه هذا النوع من إجابة لا تكون هى الإجابة المثلى. وإلا، فإن هذا النوع لا يكون جزءًا من هذه الفئة من الأنواع، وهو - لهذا السبب - يشمل كل ما هو محل خلاف، وذلك لأنه يستثنى ما هو محل خلاف فيحصره فى نفسه فقط" (عن كتاب المختلف: العبارات محل الخلاف": فقرة رقم ١٨٩). (موسوعة النظرية الثقافية)

**إنشاد**: تسمية متداولة فى أوساط المغنيين المحترفين المعروفين باسم المنشدين الدينيين أو "الصيِّيته"، وتعنى غناء الشعر الذى يتضمن موضوعات دينية من مدائح وابتهالات وتسابيح وتواشيح وقصص دينى وموالد الرسول (ص). ويجرى أداء الإنشاد وفق تقاليد موسيقية يعرفها المنشدون ولا يحيدون عنها ويعد الخروج عليها أمرًا مكروهًا. وتقوم هذه التقاليد الفنية على قواعد الموسيقا الشرق عربية، وفى جانب من الإنشاد الدينى تستخدم آلات وأدوات موسيقية استخدامًا يراعى فيه التقاليد الفنية الوقور. (محمد عمران)

**القلقشندى**: انظرها (فى حرف القاف).

## حرف الباء

**باريس، برونى بولين جاستون** (B. P. G. Paris (1839-1903:
تلميذ فرنسى للعلامة الألمانى بنفى وأحد رواد مدرسة الفولكلوريين الأدبية. وكان يدرس فى مدرسة الدراسات العليا (١٨٦٨-١٨٧٢) ثم انتقل إلى التدريس فى "كوليج دى فرانس" بعد عام ١٨٧٢. وأنشأ "المجلة النقدية" Revue Critique (1866) وغيرها. ولدراساته فى هذا المجال أهمية خاصة إذ إنها تشمل بحوثًا فى الملاحم والقصص والشعر الغنائى، كما تتضمن دراسات فى آداب القرن الخامس عشر الميلادى. وجهود هذا العالم تعد معلمًا رئيسيًا من معالم الدعوة إلى العناية بالأدب الشعبى، كما أنها بمثابة المدخل إلى الدراسات المقارنة التى ازدهرت فى القرن العشرين. (معجم الفولكلور)

باسكوم، وليام (١٩١٢-١٩٩١): فولكلورى وأنثروبولوجى أمريكى. يعد من أعلام الدراسات الوظيفية فى الفولكلور. وأكمل دراسته بجامعة كاليفورنيا وعمل أستاذًا بها. حاول باسكوم أن يوسع من وجهة نظر مالينوفسكى فى النظرية الوظيفية فلفت الأنظار إلى وظائف الفولكلور وحدد أركان الدراسة الوظيفية له فى عناصر أساسية ثلاثة هى: السياق الاجتماعى، والسياق الثقافى، والوظيفة. وخلافًا لرأى أستاذه هيرسكوفيتش قصر مصطلح الفولكلور كأحد المجالات الأساسية للأنثروبولوجيا الثقافية على ما يعرف "بالأدب الشعبى". وارتأى كذلك أن مصطلح الفن القولى Verbal Art يعد أكثر ملاءمة للتعبير عن أشكال التعبير الشفاهى من مصطلح الأدب الشفاهى Oral Literature.

اهتم بما يسمى الدور الخلاق لرواية التراث الشعبى وضرورة الاهتمام بالمكان والزمان اللذين يتم فيهما رواية الأشكال الأدبية المختلفة، بالإضافة إلى شخصية من يرويها، والوسائل والأساليب التى يستخدمها الراوى، وكيفية مشاركة الجمهور، واتجاهات الناس نحو هذه الأنواع المختلفة.

من أشهر دراساته تلك التى أجريت ميدانيًا حول العلاقة بين الآلهة والبشر فى غرب أفريقيا عام ١٩٦٩، ودراساته على زنوج أمريكا والهنود الحمر، ودراساته عن وظائف الفولكلور الأربع التى ظهرت فى كتاب آلان دندس عام ١٩٧٥. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: محمد الجوهرى، علم الفولكلور، ج١؛ محمد حافظ دياب، إبداعية الأداء فى السيرة الشعبية.



**بالاد Ballad**: من الأغانى الشعبية القصصية التى تطورت فى أوروبا خلال القرون الوسطى، وأطلق عليها اسم "بالاد" فى ظروف غامضة.

ويختلف هذا النوع من الأغنية الشعبية إلى حد كبير باختلاف الزمان والمكان، ولكنه يحتفظ فى الوقت نفسه بخصائص معينة يبدو أنها أساسية لا تتغير من أهمها: ١-أنها أغنية قصصية، ٢-تغنى أو تنشد، ٣-تنسب إلى الشعب من ناحية المضمون والأسلوب والتسمية، ٤-تتركز حول حدث واحد، ٥-مجهولة المؤلف، ويتحرك السياق من تلقاء نفسه عن طريق الحوار والحدث لكى يبلغ النهاية بسرعة.

والبالاد قصتها تقوم على الأركان الأربعة التى تتميز بها كل قصة، وهى الحدث والشخصية والتركيب والموضوع، وتركز البالاد على الركن الأول، والتركيب فيها عرضى، أما الموضوع فهو ضمنى، والشخصيات نمطية فى العادة. والحدث ممعن فى الدرامية وكثيراً ما يبعث على الروع، وهو قوى التأثير لا ينفس عما يثير من مشاعر. وتنزع البالاد إلى الاقتصاد الشديد فى رواية الحدث، وتهمل الحوادث التى تسبق الذروة فى الغالب الأعم، كما تضرب صفحًا عن التفاصيل والشروح، ويعتمد الحدث فيها على شىء من الحبكة التى تتضاءل فى لحظة الذروة، أى أنها تكون فى مركز تقلقل. وإلى جانب هذا فإن الحل فيها غير حاسم. وتركز البالاد غالبًا على الحل تاركة المستمع يستنتج ما يشاء من التفاصيل.

والبالاد يُتغنى بها دائما، وهى قاعدة مطردة لا تكاد تعرف الاستثناء، ويصحبها غالبًا آلة موسيقية، وألحانها تقليدية، وهى قديمة قدم الكلمات، ولكن القصة هى المضمون الأساسى فيها لا اللحن. وثمة ضروب من البالاد كانت تُغنى بألحان متنوعة، وهى تختلف عن الشعر الغنائى العاطفى الذى لا يحتفل بالمعنى قدر احتفاله بالموسيقى. وعلى هذا فإن البالاد تجعل الألحان تابعة للكلمات. والتنوع فى ألحان البالاد أكثر منه فى أشكالها ومضامينها. والبالاد مزيج من المأثور الشعبى، والأسطورة والتاريخ المحلى. ويتناول الشعب، عامًا بعد عام، البالاد بالتعديل والتشكيل من ناحية الموضوع والحدث والأسلوب، ويترك عليها بصماته.

ويجب أن نلاحظ أيضًا بعض الخصائص الثانوية. فقد يصحب الرقص البالاد أحيانًا، وهذا شائع فى البلاد الإسكندنافية، نادر فى إنجلترا، ويوجد فى صورة متفرقة فى أنحاء مختلفة من أوروبا. وإن كنا لا نستطيع أن نحكم على البالاد بأنها فى أساسها أغنية راقصة، وحسبنا أن نقرر أنها كانت تنشد بين الفينة والفينة للوفاء بهذا الغرض.

وقد شغل الباحثون الفولكلوريون أنفسهم بمحاولة الكشف عن أصول البالاد. وتعزى الحيرة حول تلك الأصول إلى الفشل الذى منى به الدارسون الأوائل أمثال هردر وجريم وجومير، وذلك لأنهم لم يميزوا بوضوح بين البالاد بصفة خاصة، وبين الأغنية الشعبية بصفة عامة. وقد رأوا أن البالاد تراث متصل الحلقات من العصور البدائية، ومن ثم طبقوا على البالاد النتائج التى وصلوا إليها من دراسة الأغنية الشعبية البدائية بصورة عامة.



وهكذا ولدت النظرية الجماعية التى تذهب إلى أن الشعب هو الذى ارتجل البالاد وأنها ثمرة تأليف تعاونى. ولقد سلم النقاد المتأخرون (مثل كتريدج) بهذا التفسير، ولكن مع شىء من التعديل، فقد أدركوا أن الشعب لا يمكن تحديده، وأنه غير منظم للقيام بمثل هذا الجهد الجماعى، فافترضوا أن البالاد إنما ألفها الشعب بتوجيه من قائد له الفضل فى تهيئة النظام الذى يعين على التأليف، وأنه حمل بنفسه مؤونة التنظيم والاختيار. ولكنهم لم يستطيعوا أن يتغافلوا عن ظاهرة لها وجاهتها وهى أن الشعب له اليد الطولى فى تأليف المادة. ومهما يكن من أمر فإن معظم الدارسين فى الوقت الحاضر يؤثرون القول بأن البالاد من تأليف فرد واحد، ويشيرون إلى أنها ثمرة العصور الوسطى المتأخرة، وأنها ليست حصيلة مجتمع بدائى، ولكنها شكل فنى على قدر من الرفعة يحتاج إلى المعاناة فى تأليفه، وأن الموسيقى عنصر أساسى لا تستغنى عنه البالاد بحال من الأحوال. وهذه الخصائص كلها ترجح أن البالاد من تأليف فرد على قدر كبير من الوعى والدربة.

وانتهى هؤلاء الدارسون إلى أن الشعراء الجوالين والكتبة ورجال الدين والعلماء الذين ينتقلون من بلد إلى آخر هم المحترفون الذين أنشأوا هذا الشكل الفنى، وبلغوا به الغاية، وإذا أبدع أحد هؤلاء الأفراد منظومة قصصية من هذا النوع الفنى جاء دور الشعب فى ترديدها وتطويرها. ولما كانت شفاهية فإن الشعب يتلقاها ويتناولها بالتعديل عامًا بعد عام، وهو يتغنى بها، ويغير فيها، وقد يحسنها، وقد يشوهها. وخلاصة القول أن الشعب يضع بصماته الواضحة عليها.

والبالاد تضم قصصاً عن بعض الأبطال وبعض الأحداث، وأشهرها النمط الذى تردد فى الجزر البريطانية والدانمارك، وله نظائر فى بلاد البلقان وروسيا وغيرها. وهى على جانب كبير من الأهمية لكل متخصص فى المأثورات الشعبية، لأنها لا تعرض المعتقدات الشعبية المعاصرة فحسب، ولكنها تحتفظ برواسب من تراث الشعب الذى يعود إلى زمن قديم موغل فى القدم، وأكثرية منها تظل موجودة فى البالاد، وكأنها مجموعة من التقاليد، تنتقل من جيل إلى جيل، وهى من أجل ذلك تعد مادة نفيسة للفولكلوريين.

وللبالاد أهميتها التى لا تنكر من الناحية الاجتماعية، فإن كثيراً من الأبطال إنما اختارتهم الشعوب للتعبير عن رغباتها وأحلامها، كما أنها تترجم عن وجدان الجماعة، عندما كان كل واحد من أفرادها قريباً من الآخر وثيق الانتماء لمجتمعه. وكانت البالاد من الحوافز التى تعمل على تحقيق الوحدة والانسجام بين عناصر المجتمع. ومن العسير أن يقدر المرء أهمية البالاد من الناحية الأدبية أو الفنية أو الاجتماعية، وحسبه أن يذكر أنها أصبحت منذ أمد بعيد جزءاً لا يتجزأ من تراث كثير من الشعوب، وهى تماثل، وتكاد تطابق من بعض الوجوه، الموال القصصى فى الأدب الشعبى العربى، وكما دارت أحداث البالاد فى أوروبا حول أبطال خارجين على القوانين فى عصورهم مثل روبن هود، فإن الموال القصصى العربى قد عنى هو الآخر بأمثال هؤلاء الأبطال (انظر: أدهم الشرقاوى). وليس من شك فى أن الشعوب إنما أرادت بهذه المنظومات القصصية أن تحقق وجودها، على الرغم مما كانت تكابده من ظلم اجتماعى. (عبدالحميد يونس)



البالة: من فنون الأدب الشعبى فى اليمن خاصة فى مناطقها الوسطى. يعتمد فن البالة على المساجلة الشعرية بين اثنين أو بين فريقين، وهو يشبه فنون المطارحة أو (المكاسرة) الشعرية فى صعيد مصر الأعلى كالنميم.

لا يعتمد البالة على الجناس فى أواخر المقاطع كما فى الطارق التهامى على سبيل المثال، وإنما يعتمد على واحدية الوزن والقافية بين المجاوبتين ومثال ذلك:

الشاعر الأول:

احنا من أهل الحرايب سيلنا ما ينش
ليتك ترى فى حرايبها متى أمست تدش
احنا الذى نقرط العظم السمين الدخش

(العظم السمين الدخش إشارة إلى اغتصاب المرأة) (وكلمة تدش= تدخل).

الشاعر الثانى:

يا سعد لو تترك الشومات بانحترش
نسوانكم فوق وادى عين تبكر تحش
أيضاً (وتخلس) نعّين طاسية والبرش
سلاك يا القلب كم ندفا وكم نفترش

وهذه مناجزة بين قبلتين تعتمد على واحدية الروى والموضوع والنهج. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: عبدالله البردونى، فنون الأدب الشعبى فى اليمن.

**بدر**: هو القمر فى تمامه. والبدر عند الشرقيين رمز الجمال. وكان اسم بدر يطلق غالبًا على الجوارى الجميلات الصغيرات– وإن كان اسم بدر لا يخص الجوارى وحدهن. ويحتفظ الأدب الشعبى بكثير من الأصول الأسطورية التى أعانت على هذا التشبيه الدارج. (عبدالحميد يونس)

بديع الزمان (٣٥٨–٣٩٨) أبوالفضل أحمد بن الحسين بن سعيد بن يحيى بن بشر الملقب باسم بديع الزمان الهمذانى، وهو شاعر وكاتب رشيق العبارة من بلدة همذان. وقد اشتهر بمقاماته. ويزعم بديع الزمان الهمذانى أنه أنشأ أربعمائة مقامة ليست واحدة منها كالأخرى، ولكن لم يصل إلينا من مقاماته إلا إحدى وخمسون مقامة بعضها يشبه البعض الآخر.

وموضوع هذه المقامات فى العادة هو "الكُدْية" أى أعمال الحيلة لكسب المال، وفيها يظهر البطل شيئًا من العلم والفصاحة. وبعض المقامات يصف الحياة فى بغداد فى عهده، والبعض الآخر يتكلم عن تاريخ قديم مثل المقامة التى يظهر فيها الشاعر ذو الرُمّة، والمقامة الى تصور مشهداً فى حياة سيف الدولة المتوفى سنة ٣٥٦هـ.

وموضوعات هذه المقامات تتضمن المناظرة فى الدين والمواعظ والأحاجى الشعرية، كما تتضمن حيل الشحاذين واللصوص. ويذهب الحصرى إلى أن بديع الزمان أخذ فكرة مقاماته من الأربعين حديثًا لابن دريد (زهر الآداب، ج١)، ص٢٥٤، طبعة ١٣٠٥ . (عبدالحميد يونس)



**البردة**: من تأليف البوصيرى الشاعر المعروف (٦٠٨–٦٩٦) ويقال إن السبب فى اتجاهه إلى الشعر الدينى وشعر المدائح والتصوف هو سماعه قصيدة البردة التى كان كعب بن زهير قد أنشدها أمام الرسول (ص) فتأثر بها البوصيرى تأثرًا عميقًا. ثم مرض البوصيرى بعد ذلك بالشلل النصفى، فقطع على نفسه عهداً إن هو شفى من مرضه أن ينظم قصيدة فى مدح "خير البرية"، ومن هنا تسمى قصيدته أحيانًا "الكواكب الدرية فى مدح خير البرية". وقد بدأ فى نظمها بالفعل أثناء مرضه، حتى إذا ما انتهى منها رأى فى نومه رسول الله (ص) يمر بيده الكريمة على جسمه كله فيبرأ من مرضه. (ومن هنا تسمى القصيدة أيضًا "بالبرأة"). كذلك يقال إن البوصيرى نظم "البردة" مستأنساً بقصيدة ابن الفارض:

هل نار ليلى بدت ليلاً بذى سلم
أم بارق لاح فى الزوراء بالعلم

وقد ذاع صيت "البردة" وانتشرت بين الناس وأصبحت تنشد فى المناسبات الدينية، بل فى كثير من الاحتفالات ذات الطابع الدينى كالزواج والمآتم والموالد. واتخذ الناس إنشادها وسيلة للتقرب إلى الله والتشفع بنبيه والتفريج عن كربهم وقت الشدة، ولذا يشار إليها بأنها "قصيدة الشدائد". وقد بذلت محاولات كثيرة لمحاكاتها ومعارضتها، كما ترجمت إلى عدة لغات أجنبية. انظر أيضًا: البوصيرى. (أحمد أبوزيد)

**بروب، فلاديمير** (١٨٩٥–١٩٧٠): فولكلورى روسى مرموق وأحد أعلام الاتجاه البنيوى. ركز دراساته على الفولكلور فحصل عام

١٩٣٨ على درجة الدكتوراه من جامعة لينجراد بعنوان أصل الحكاية الخرافية وأصبح محاضراً فى نفس الجامعة.

كان كتابه عن الحكاية الخرافية الروسية الذى ظهر عام ١٩٢٨ وترجم إلى الإنجليزية عام ١٩٥٨ بمثابة نقطة تحول حاسمة فى دراسات الفولكلور على مستوى العالم، حيث شيد خلاله نموذجاً يكشف عن الخطة التى تفسر بنية هذه الحكاية، وفتح المجال بعد ترجمته لعدد من الدراسات الجديدة التى استلهمته.

كما كان بروب أحد أعضاء حلقة موسكو اللغوية التى تأسست عام ١٩١٥، كما كان أحد أعضاء جماعة الشكلانيين الروس بمدينة بطرسبرج مما كان سبباً فى تحجيم مكانته فى روسيا واتهامه باتباع المنهج الأسطورى ومناوءة الاتجاه الماركسى. ولم ترد إليه مكانته إلا بعد عام ١٩٦٠ عندما أعلن إعادة النظر فى مفهوم الفولكلور بوصفه فنا للطبقات المقهورة من عمال وفلاحين وما يتبعهم من فئات مهمشة وأنه (الفولكلور) يحتوى على بُعد إيديولوجى.

وقد وجهت إلى دراسته حول الحكاية الخرافية انتقادات عديدة، وكان من بين منتقديه ليفى ستراوس الذى اعتبر إهماله للشخصيات من أكبر نقاط الضعف فى عمله، ومع ذلك أكد معارضوه جميعاً أن هذا لا يقلل من قيمة المنهج الجديد (حينذاك) الذى قدمه.

اشتهر له كتاب آخر هو نظرية وتاريخ الفولكلور الذى ترجم إلى الإنجليزية عام ١٩٤٦ . وقد ترجم كتابه الحكاية الخرافية إلى معظم لغات العالم الرئيسية ومنها اللغة العربية التى ترجم إليها مرتين وقامت عليه بعض الدراسات للحكاية الشعبية العربية ومنها دراسة



الدكتورة نبيلة إبراهيم "قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية". (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: محمد حافظ دياب، إبداعية الأداء فى السيرة الشعبية؛ نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية.

**بزره**: تعنى فى الشام والجزيرة العربية "أولاد" على سبيل المجاز. وهى استعمال قديم ففى اللغة البزر مجازاً النسل. قالوا: ما أكثر بزره أى نسله. وعامتنا يقولون: "يلعن ها البزره".

(أحمد أبوسعد)

**البطال**: من أبطال الأدب الشعبى المشهورين. ولهذا البطل أصل تاريخى معروف فى العصر الأموى واشترك فى عدة حملات على الروم. ومعنى لقب البطال "الشجاع، والبطل" أى من تبطل جراحته. ولم تتعرض المصادر التاريخية لأصل البطال، وإن كان المتأخرون يقولون إنه خرج من أنطاكية أو من دمشق، وإنه كان مولى لبنى أمية شأن صاحبه عبدالوهاب بن بُخت الذى كان له هو الآخر دور عظيم فى سيرة ذات الهمة.

وفى خبر البعلمى عن حملة مَسْلَمة أنه عهد إلى البطال أن يؤمن باباً من أبواب القسطنطينية، فيجعله مفتوحاً حين يدخل مسلمة المدينة وحده ممتطياً صهوة جواده. وفى كتاب العيون قرن بين البطال ومسلمة فى خبر حصار الروم. والرواية الشعبية عن حملة مسلمة التى أوردها الصوفى الأندلسى الكبير ابن عربى، تنسب للبطال دوراً مهماً، فهو قائد جنود الجزيرة والشام ورئيس كشافة مسلمة.

وفى سيرة ذات الهمة ما يشيد بمغامراته الحربية، كما ورد اسمه فى حكايات ونوادر شعبية شتى، بل إنه عرف فى زمن المسعودى فى النصف الأول من القرن الرابع الهجرى بأنه من أشهر أعلام الإسلام.

وتسوق الروايات نوادر قصصية عديدة عن البطال منها أنه ظهر ليلة فى قرية رومية فسمع أمًا تهدد طفلها الباكى بدفعه إلى البطال إن لم يكف عن البكاء. ومنها كذلك أنه دخل ديرًا روميًا بعد أن أصابه ألم فى جوفه، ونجا من التحريات التى كان يجريها بطرك رومى بمعاونة رئيسة الدير، وقتل البطرك واعتقل الراهبات، وتزوج رئيسة الدير. ومن هذه النوادر أنه دخل عمورية خدعة، حيث لقى البطرك بحجة أنه رسول الإمبراطور إليه. ومن الروايات ما يحكى أنه قتل فى ساحة المعركة، حيث شهده الإمبراطور يلفظ أنفاسه الأخيرة، فعنى به وسمح بأن يدفن على يد الأسرى المسلمين.

وكانت قصة البطال الأصل فى ملحمة أناضولية تدور حول غزو آسيا الصغرى، حيث تسللت للملحمة عناصر من الأدب التركى الشعبى، وتشمل حوادث وقعت فى عالم يسكنه جن من أكلة لحوم البشر وكائنات من الخوارق، وروايات شعبية مأخوذة من الشاهنامة الفارسية. ولا يزال اسم البطال حيًا فى الأساطير الأناضولية الكثيرة مستقلاً عن هذه الملحمة المعروفة. (انظر: سيرة ذات الهمة). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: عبدالحميد يونس، معجم الفولكلور.



**البطايحى**: فاصل غنائى بمصاحبة الآلة (للجواب) موزون وبإيقاع خاص. يعد أحد أقسام التركيب الكلاسيكى للنوبة فى الجزائر وبلاد المغرب العربى. غالبًا ما يقع البطايحى وسط أقسام النوبة. (انظر مادتى: نوبة، درج حسين). (إبراهيم عبدالحافظ)

**بطل شعبى**: نمط شائع من الشخصية فى دراسة الفولكلور يظهر فى السير والحكايات والمواويل القصصية. ويعد البطل الشعبى مسئولاً عن تأسيس بعض السمات المميزة للجماعة وطريقتها فى الحياة، حيث يمر بمراحل معينة فى حياته، كما يسعى لتحقيق بعض الأمانى والتطلعات التى يتطلع إليها الشعب. ويمكن للبطل الشعبى أن يؤدى على نحو ما وظيفة الوسيط بين ماضى الشعب الأسطورى والتاريخى من ناحية والعالم الواقعى الذى يعيشه من ناحية ثانية.

وللبطل الشعبى العربى عمومًا سماته الخاصة التى أبرزتها السير الشعبية العربية ومنها الشجاعة الفائقة، والجمع بين الفروسية والبراعة فى قول الشعر، فضلاً عن نزعاته القومية للذود عن الدين والوطن والعرض فى مواجهة المعتدين، حيث نجد ذلك فى بطولة عنترة، وأبى زيد الهلالى، وسيف بن ذى يزن، وذات الهمة... وغيرها من السير. (إبراهيم عبدالحافظ)

المزيد انظر: شارلوت سيمور-سميث، موسوعة علم الإنسان، ترجمة بإشراف محمد الجوهرى؛ عبدالحميد يونس، معجم الفولكلور.

**البليق**: من فنون الشعر الشعبى التى ظهرت فى القرن السادس الهجرى. يختلف عن الزجل فى أنه لا يعيبه أن يأتى فيه المعرب وغير المعرب، ولذلك سمى البليق وهو اختلاف الألوان إذ يقال للمذكر أبلق

والمؤنث بلقاء أو بليقة. ظهر فى العراق وانتشر فيها ثم جاء إلى مصر. يميز صفى الدين الحلى بينه وبين القرقيات بقوله "تفارق القرقية البليقة فى أن البليقة لا تزيد عن خمس حشوات (على غرار الموشح) غالبًا، وقد تنتهى إلى السعبة قليلاً..". ومما قاله الحلى فى شكوى مشقة الصوم فى شهر رمضان:

أيا ماعى، إن كنت مثلى خبير

نشرب الخمر بالصغير والكبير

أيا ماعى بى الوقت ضاق يا قوم

ولى شعبان وما بقى غير يوم

فى أوان لذتى يجينى الصوم

صب لحالى وانظر لذا التعثير

لسى فى صيام مثلى فى سفر تموز

غير فى جنبو سفره وفى ايدو كوز

وسألت الفقيه فقال ذا يجوز

حاشا لله يكون حسابه عسير

(انظر كذلك: القرقيات، والزجل)     (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: صفى الدين الحلى، العاطل الحالى والمرخص الغالى، تحقيق د.حسين نصار.

**بنفى، تيودور** T. Benfey (1809-1881): عالم ولغوى ألمانى، درس فى جوتنجن وميونخ وفرانكفورت وهيدلبرج. عمل منذ عام ١٨٤٨ أستاذًا بجامعة جوتنجن، وشغل منصب أستاذ كرسى اللغة السانسكريتية وفقه اللغة المقارن منذ ١٨٦٢، وظل يشغل هذا



المنصب حتى وفاته. وقد أوقف كل جهوده تقريبًا على فقه اللغة المقارن، واللغة السانسكريتية واللغات الشرقية الأخرى وعلم الأساطير. وأسهم بنفى فى الفولكلور المقارن بترجمة الميانجاتانترا (١٨٥٩). وفى مقدمة ترجمته يتتبع مسيرة الحكايات الهندية فى الآداب الشرقية والغربية. وهو الذى قدم نظرية الأصل الهندى الشهيرة التى تسلم جدلاً بالأصل الهندى للحكايات الشعبية وهجرتها غربًا إلى أوروبا، وقد لقيت هذه النظرية قبولاً من علماء الفولكلور إلى أن أثبت بعضهم أخيرًا عدم صحة هذه النظرية، بالنسبة لكل الحكايات الشعبية. وقد ألف بنفى معجمًا لأصول الكلمات اليونانية (١٨٣٩-١٨٤٢) وكتابًا شاملاً لقواعد اللغة السانسكريتية (١٨٥٢)، وقاموسًا للغتين السانسكريتية والإنجليزية (١٨٦٦). (عبدالحميد يونس)

**البوصيرى (٦٠٨-٦٩٦)**: هو محمد بن سعيد بن حماد بن الصنهاجى. ينحدر من أصل بربرى (قبيلة صنهاجة بالمغرب). ولد فى دلاص بمصر، ونشأ وتربى فى بوصير التى ينسب إليها، وإن كان يشار إليه أحيانًا (بالدلاصيرى) نسبة إلى دلاص وبوصير معًا.

تقلب فى الوظائف الإدارية فى القاهرة وبعض الأقاليم وبخاصة الشرقية، وعالج فى شعره الأوضاع الاجتماعية وأحوال الموظفين على أيام السلطان الظاهر بيبرس، الذى قربه إليه، ثم اتجه إلى الشعر الدينى الذى تصدى فيه للرد على من أنكر نبوة محمد (ص): من اليهود والنصارى، كما وصف القرآن وإعجازه.

إلا أن شهرته وعلو مكانته يرجعان إلى نظمه قصيدة "البردة" فى مدح الرسول التى جعلت منه فى نظر الكثيرين "إمام المادحين" ووضعته فى مصاف كبار الصوفية، بل اعتبر وليًا من أولياء الله الصالحين. انظر مادة: البردة. (أحمد أبوزيد)

**بوعلى**: البطل الشجاع والكريم السمح. وهو فى الأصل كنية السلطان حسن أحد الأبطال الشعبيين فى سيرة بنى هلال الذى كان العامة دومًا يسمونه (بوعلى)، ثم أصبح يطلق على كل من يتصف بالبطولة والجود. وفى أمثالهم "من قلة الرجال سموا الديك بوعلى". وفى التراث الشعبى المصرى تستخدم كنية أبوعلى بنفس المعنى.

**البوقالة**: من ضروب الممارسات الشعبية المصحوبة بالشعائر والطقوس (قراءة الطالع- الكهانة) والتراتيل (إلقاء مقطوعات الشعر) التى ارتبطت بالنساء من سكان الساحل الجزائرى بصفة خاصة. ولفظ البوقالة قد يكون مشتقًا من اسم آنية فخارية بلا عروة تتخد لتبريد الماء أيام الحر. ويقال إن اللفظ مشتق من أصل لاتينى أو فارسى أو تركى.

وترى بعض الآراء أن "لعبة البوقالة" ظهرت كنوع من أنواع الزجل، إلا أنها ارتبطت فيما بعد بضرب من ضروب الكهانة وقراءة الطالع. وهناك من يرى أنها ظهرت إبان عصر سادت فيه القرصنة فى البحر المتوسط كحاجة روحية لدى النساء فى التعبير عن لهفتهن وأشواقهن المضطرمة فى انتظار أبنائهن وأزواجهن من البحارة والمغامرين.



وتقوم البوقالة على شقين: فمن حيث المكان والزمان يجب توافر حيز مغلق من نحو قاعة أو سطح منزل، وأن تتم فى المساء. ثم إحضار آنية "بوقالة" ملئت ماء على قدر راج جمره رواجًا، طرحت فيه حبيبات من تشكيلة بخور تصل إلى سبع صنوف مثل الجاوى والعنبر وعود الند. والشق الثانى أن يصحب ذلك قراءة أبيات تحميد وصلوات على النبى، وأبيات أخرى فى التشوق والأمل واللهفة والتفاؤل بعودة الغائب. ومن افتتاحياتها مثلاً:

بخرناك بالجـــاوى      جيبى لنا الخبر من القهاوى
بخرناك بالزيـــت      جيبى لنا الخبر من كل بيت
بخرناك بالحنـــة      جيبى لنا الخبر من مزغنة

(مزغنة هو الاسم القديم للجزائر)

وتسمى هذه المرحلة التحضيرية "التفريشة". ثم يطلب من النساء المشاركات فى طقس البوقالة بعد أن تنتهى التفريشة أن تطرح كل منهن شيئًا مما امتلكت فى البوقالة من مثل خاتم أو قرط أو نحوه، وأن تنوى نية تعقدها على طرف منديل أو طرحة، أو لباس وتعرف هذه المرحلة باسم "العقدة". وتبدأ قارئة البوقلات (جمع بوقالة) فى تلاوتها مقطوعة شعرية من ستة أو سبعة أبيات فى ضوء شمعة خافتة، والنساء يترقبن إلى أن يؤذن لإحدى الحاضرات أن تدخل يدها فى "البوقال" فتستخرج شيئًا مما ألقى فيها من قبل. ومن يخرج قرطها أو خاتمها هى المعنية بمؤدى البوقالة الشعرية. ومن نماذج البوقالات التى يقال إن عددها يصل إلى ٣٠١ بوقالة أو ١٧٧:

لو كان السعود (الحظوظ)　　ينغرسوا بالعود
نغرس مئة عود وعود　　فى مطية (أرض) وحدى
لكن السعود　　فى يدك يا معبود
يا سقام السعود　　سقم (أصلح) لى سعدى
الناس الكل بأحبابهم　　وأنا غريب وحدى

ومنها أيضًا:

سبحان من صورك　　وخلاك فتنة للناس
ما ولدوك فى البهجة (الجزائر قديمًا)　　ولا مراكش ولا فاس
فاتح على خدك　　السبع أجناس
ورد وياسمين　　قرنفل خيلى وياس
أديت جميع السر　　واشى خليت للناس

وتستمر لعبة البوقالة هكذا إلى أن تنتهى أدوار النساء الحاضرات جميعهن، فيعمدن إلى رش ماء البوقالة فى أرجاء البيت فى صمت وخشوع ترقبًا لسماع أية همسة أو نداء أو ما شابه ذلك فيتفاءل بإشارتها. ويبدو أن هذه الممارسة قد أفل نجمها بمرور الوقت وبتغير المجتمع الجزائرى. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: ابن عبدالله الأخضر، لعبة البوقالة ماضيًا وحاضرًا، مج الثقافة الشعبية.

**بوكمونه**: وصف للشخص البخيل، لاقتصاره فى أكله على "الكمونة"، وهى فى الشام طعام يتخذ من البرغل ومدقوق الفليفلة والبندورة، ويلت بالزيت، ويكثرون من رش الكمون عليه.

(أحمد أبوسعد)



**بيرم التونسى (١٨٩٣-١٩٦١)**: هو محمود بيرم التونسى أبرز شعراء العامية المصرية. ولد بالإسكندرية، ويعود لقبه إلى جنسية جده لأبيه الذى هاجر وأقام بمصر. تأثر محمود بيرم فى طفولته بأوضاع ومظاهر الحياة الشعبية فى السيالة بحى الأنفوشى، حيث ألحقه والده بكتاب الشيخ جاد الله ثم بالمعهد الدينى بمسجد المرسى أبى العباس. لكنه انقطع عن الدراسة لوفاة والده وهو فى الرابعة عشرة من عمره، ليتولى دكان أبيه. وسرعان ما تعثرت تجارته وفشل لانشغاله بالقراءة والاطلاع على كتب التاريخ والأدب العربى ودواوين الشعر كديوان ابن الرومى وكتاب ألف ليلة وسير عنترة والهلالية وسيف بن ذى يزن. وبدأت شهرته كشاعر بعد أن نشر له "زكى عبدالقادر" قصيدة المجلس البلدى "بائع الفجل" فى جريدة "الأهالى". وهى من القصائد المعروفة شعبيًا بالشعر (الحلمنتيشى)، التى يتبع فيها الشاعر النهج التقليدى لبناء قصيدة الفصحى من التزام بالوزن والقافية وبحور الشعر لكنه يبدل بعض كلماتها بأخرى من العامية المصرية. وقد ظهر هذا النوع من القصائد فى مصر فى القرن التاسع عشر وازدهر على يد الشاعر محمد توفيق الذى استخدمه فى نقد وهجاء الشيخ محمد عبده. إلا أن بيرم التونسى استخدمه فى نقد التناقضات الاجتماعية وإظهار الخلل فى صور الحياة الشعبية، فكتب قصيدته التى يقول مطلعها:

قد أوقع القلب فى الأشجان والكمد
هوى حبيب يسمى المجلس البلدى
ما شرد النوم عن جفنى القريح
سرى طيف الخيال خيال المجلس البلدى

ويختمها بقوله:

إذا الرغيف أتى فالنصف آكله      والنصف أتركه للمجلس البلدى
يا بائع الفجل بالمليم واحدة      كم للعيال وكم للمجلس البلدى

وقد حافظ بيرم التونسى فى أعماله الشعرية التالية على رؤيته النقدية وحسه الساخر وتصويره للحياة الشعبية، مما جلب عليه المتاعب، فتعرض للنفى خارج مصر أكثر من مرة. وتنقل بين تونس وفرنسا وسوريا ولبنان قبل أن يتمكن من العودة إليها مرة أخرى. ويعود إليه الفضل فى التعريف على نطاق واسع ببعض السير الشعبية كالهلالية وسيرة الظاهر بيبرس وعزيزة ويونس وعنترة، بعد أن قدمها من خلال الإذاعة المصرية. وكرمه الرئيس جمال عبدالناصر بمنحه جائزة الدولة التقديرية فى الآداب عام ١٩٦٠. وتوفى بعدها بعام واحد.      (عائشة شكرى)



## حرف التاء

**التاريخ الشفاهى:** شهدت العقود القليلة الماضية ازدهار ميدان بحثى جديد فى حقل العلوم الاجتماعية، وفى إطار علم التاريخ بشكل خاص. ويقوم هذا الميدان الجديد على الاعتماد على الخبرات الشخصية وإعادة النظر أو مراجعة الأحداث والوقائع التاريخية من وجهة نظر عدد من الأفراد (ذوى المواصفات الخاصة طبعًا) أو الجماعات المختارة. وقد عرف هذا الميدان الجديد باسم التاريخ الشفاهى Oral History، ويعترض البعض على هذه التسمية التى تنطوى على نوع من الاختزال لطبيعة المادة المدروسة فيه. فالتاريخ الشفاهى لا يستند إلى المادة الشفاهية - المأخوذة من أفواه الناس فقط - وإنما يعتمد فى نفس الوقت بذات القدر، وربما بدرجة أكبر، على أنواع أخرى عديدة من المواد.

ولهذا اتجه بعض الباحثين الأوروبيين المعاصرين إلى اقتراح تسميات جديدة لهذا الفرع، نذكر من بينها: "التاريخ الذى تعيه الذاكرة" Remembered History أو "تاريخ الخبرات (الخاصة)" Experiences History إلخ. كما أكد المشتغلون بهذا الفرع الجديد - فى أكثر من مناسبة - أن هذا اللون من الدراسة لتاريخ الحياة اليومية وكذلك مشروعات التاريخ الشفاهى التى جرى تنفيذها طوال الثمانينيات والتسعينيات تجمع - إلى جانب المقابلات - عدداً من المصادر المكتوبة. وأنه لم يشذ مشروع واحد عن ذلك إلا فى القليل النادر. ومن تلك المصادر المكتوبة نذكر - على سبيل المثال - الخطابات الشخصية، واليوميات أو المذكرات الشخصية أيضاً، والسير الذاتية... إلخ. وقد أفاضت كتب التاريخ الشفاهى فى تناول أساليب استخدام هذه المصادر، وكيفية إخضاعها لنقد المصادر التاريخية.

ولكن العنصر الأساسى المشترك بين المصادر التاريخية الشخصية التى يستخرجها الباحث من صدور الناس. أو يجدها مدونة بالفعل فى تلك الوثائق الشخصية أنها قد خضعت جميعاً لعملية التذكر والنسيان، أى أن الذاكرة فعلت فعلها فيها. وتلك مشكلة منهجية وموضوعية كبرى خصصت لها جمعية الفولكلور الألمانية مؤتمرها السابع والعشرين الذى عقد فى عام ١٩٨٩ . ولم يقتصر الأمر على دراسة عملية التذكر والنسيان فى حقل التاريخ الشفاهى وحده، وإنما فى شتى عمليات جمع التراث الشعبى، خاصة بالطرق الشفاهية.



ولكن على خلاف دراسات تاريخ الحياة تختص مقابلات التاريخ الشفاهى عادة بمقاطع من حياة الفرد أو الجماعة أو بأحداث ترجع إلى الماضى القريب (على قدر طاقة الذاكرة الإنسانية على الاختزان والتذكر). وأشير إلى بعض الأحداث التى غطتها دراسات التاريخ الشفاهى الألمانية فى العقدين الأخيرين، وذلك على سبيل المثال فقط، فقد تناولت: حقبة جمهورية فايمار، وذكريات الحكم الفاشى / النازى، وخبرات فترة الحرب العالمية الثانية، وخبرات الوقوع فى الأسر، والهروب من ألمانيا أو النفى، وخبرات ما بعد الحرب الثانية... إلخ. ولكنها تتناول فضلاً عن تلك الأحداث والفترات ذات الطبيعة السياسية أو العامة، قضايا وموضوعات ذات طبيعة سوسيولوجية ثقافية أكثر تخصصاً أو أدق تحديداً، مثل: خبرات الطفولة، وعالم العمل، والسفر والحياة فى بلاد أجنبية (وهى هواية وعادة يتميز بها الألمان عن سائر شعوب العالم)، والهجرة، وما شابه ذلك من أمور.

ويشير بريندتش إلى أن بحوث التاريخ الشفاهى ذات التوجه الفولكلورى- الإثنولوجى تختلف عن تلك التى أجريت فى بدايات التاريخ الشفاهى فى إنجلترا والولايات المتحدة، من حيث إن الأولى لا تركز على النجوم أو المشاهير أو الشخصيات البارزة، ولكنها ركزت على أبناء كافة الطبقات أو القطاعات الاجتماعية، التى لم تجد خبراتها وذكرياتها مكاناً لها فى دراسات التاريخ التقليدية حتى الآن. ولهذا يفهم المشتغلون بالتاريخ الشفاهى من المؤرخين أن اتجاههم هذا إنما يسهم فى إضفاء طابع ديموقراطى وإنسانى على ميدان البحث التاريخى نفسه.

أما عن الاستخدامات الناجحة للتاريخ الشفاهى فى ميدان علم الفولكلور فنجد نماذج مهمة لها فى بحوث دراسات المجتمع المحلى Community Research، أو دراسات الإقليم المحلى Regional Studies. ويعد الباحثون الألمان أن دراسة ألبرشت ليمان A. Lehmann هى أعظم نماذج بحوث التاريخ الشفاهى فى فترة العقدين الأخيرين، وفيها تناول بالتحليل المقنع بعض وثائق وشهادات تاريخية معاصرة: "مصائر اللاجئين الألمان" بعد عام ١٩٤٥ (صدر ١٩٩١). كما تعد من النماذج الفائقة التميز فى هذا الميدان رسالة الدكتوراه التى قدمها أندرياس فوجاك A. Wojak فى عام ١٩٩٢ فى قسم التاريخ، وتناول فيها جالية المور فى قرية شمالى ألمانيا.

وأهم ما يأخذه نقاد هذا الميدان البحثى على مادته تواضع درجة مصداقيتها، وذاتية النتائج التى تنتهى إليها. ولكن المهم أن ما يعده المؤرخ - الكلاسيكى - ضعفًا وقصورًا فى التاريخ الشفاهى، هو نفسه ما يمثل موطن قوته فى نظر عالم الفولكلور والإثنولوجيا. وأعنى بذلك: إتاحة فرصة الوقوف على عالم الحياة اليومية، ومعرفة الخبرات الذاتية، والرغبات والاحتياجات الخاصة لآحاد الناس.. "معرفة قدرتهم على المقاومة والصمود، وطاقاتهم الإبداعية، وعذاباتهم".

ويختلف عن ذلك قليلاً حديث أهل السوسيولوجيا عن التاريخ الشفاهى، حيث يرى جوردون مارشال أن التاريخ الشفاهى اتجاه فى كتابة التاريخ يعتمد إلى حد كبير على إجراء مقابلات مع كبار



السن الذين يقدمون معلومات عن أحداث سابقة عاشوها أو سمعوا بها، وعن الاتجاهات والأنشطة التى كانت معروفة أيام طفولتهم، ثم مراهقتهم، وفى مرحلة نضجهم. فهذا الأسلوب فى الحقيقة هو نقل لأسلوب المسح بالمقابلة من علم الاجتماع إلى التاريخ الاجتماعى، أو هو عملية تسجيل تاريخ الحياة لعدد كبير من الناس. وهناك جمعية دولية للتاريخ الشفاهى تصدر مجلة علمية خاصة بها (هى مجلة: التاريخ الشفاهى)، كما أن هناك عدداً من الأرشيفات القومية لبيانات التاريخ الشفاهى. ويقدم كتاب بول تومبسون: "صوت الماضى"، (١٩٧٨) مدخلاً أصولياً لهذا الميدان. ومن عينات الإنتاج فى هذا الفرع المقالات التى نشرها تومبسون فى كتابه: "تاريخنا المشترك" (١٩٨٢).

وواضح أن الفترات الزمنية والموضوعات التى يمكن أن يغطيها هذا الاتجاه محدودة بحكم طبيعتها، كما أنها تركز فى العادة على الحياة العائلية، والبناء الاجتماعى، والعلاقات الاجتماعية، وظروف العمل فى قطاع السوق، والعمل فى الاقتصاد غير الرسمى، وأنشطة قضاء وقت الفراغ، وتصورات الناس للأحداث العامة الكبرى، والاتجاهات والقيم التى كانت شائعة فى عصور ماضية. ومن الممكن إجراء مقابلات التاريخ الشفاهى كمعادل دقيق - وصارم - للمسوح القومية (أى على عينات عمرية تختار بدقة)، ولدراسات المجتمعات المحلية، وكدراسات حالة لبعض الظواهر الاجتماعية، كالنمط المتغير للعمل داخل المنزل.

(محمد الجوهرى)

**تانجرلينى، تيموتى .Tangherlini, T. R**: أستاذ فى فولكلور الشعوب الاسكندنافية (خاصة الفولكلور الدانمركى والنرويجى) بجامعة كاليفورنيا لوس أنجلوس. كما نشر عدة أعمال عن الأدب الشعبى الكورى. ) .e-mail:tango@humnet.ucla.edu محمد الجوهرى)

**تجميع عشوائى (التراث القصصى) Bricolage**: صاغ المفكر وعالم الأنثروبولوجيا البنيوى الفرنسى الكبير كلود ليفى شتروس هذا المصطلح؛ والمصطلح الآخر المرتبط به: جامع الحكايات - أو الحكواتى Bricoleurفى كتابه المشهور: "العقل البدائى"، (الوحشى) (١٩٦٦)- لكى يحدد به إحدى السمات الرئيسية - من وجهة نظره - للفكر الأسطورى أو الخرافى الذى تنتجه المجتمعات البدائية (والذى قد يعيش طويلاً كجزء من التراث الشعبى حتى فى المجتمعات المتطورة فكرياً وعلمياً).

وقال شتروس إن جميع السرديات الخرافية (كالأساطير والملاحم القديمة وحكايات الخرافات) قد جرى تجميعها بشكل تلقائى غالباً (أو متعمد أحياناً لغرض اجتماعى أو سياسى): "بأسلوب التجميع العشوائى" مما هو شائع فى الحكايات والسرديات أو بقاياها المنتشرة فى ثقافة بعينها وفيما تحتك به من ثقافات مجاورة؛ والتى قد ترجع كلها إلى محاولات البدائيين لتفسير مظاهر الطبيعة أو لجذورهم وأصول نشأتهم كجماعة ذات ملامح وسمات - جسدية وثقافية - مشتركة، ولتكوين "عقيدة" و"ثقافة" تدعم تماسكهم فى مقابل الجماعات الأخرى (ليفى شتروس -العقل الوحشى)، وذلك



على نحو ما نعرفه فى الأساطير والملاحم المصرية القديمة والإغريقية والجرمانية والهندية والفارسية والعربية - عن مولد، وتربية، وموت أبطال من نوع أوزوريس مثلاً، أو أخيل، أو سيجفريد، أو راما، أو رستم، أو سيف بن ذى يزن.

وقد صاغ شتروس هذا المصطلح بالجمع بين العبارة الفرنسية التى تعنى الكومة العشوائية من الأشياء القديمة bric-a-brac والمهملة (وكانت تعنى - حرفيا -: العشوائية أو التصرف العشوائى - فى الفرنسية القديمة - معجم أوكسفورد الكبير) - وبين كلمة: التى تعنى: قص ولزق - أو تكوين شىء جديد من أجزاء Collage أشياء أخرى عديدة متنوعة. ولعل هذا التكوين لصياغة المصطلح هو ما دفع اللغويين البنيويين إلى محاولة التمييز بين "جامع الأساطير" أو "الحكواتى" وبين: "المهندس - البناء أو المؤلف المبدع، فبينما لا يستخدم المهندس - المؤلف إلا الأدوات المناسبة ولا "يؤلف" فيما بين أجزاء إبداعه إلا وفق تصميم ذهنى مسبق، فإن "الحكواتى" يلملم كل شىء كان بتعبير يحيى حقى: (فى كتابه: "كناسة الدكان") من هنا ومن هناك، ويقتبس ويستعير (بشكل تلقائى غالبا ومن دون حرج أيضاً) من مصادر متنوعة ومختلفة لكى يركب بنية كلية جديدة.

وينقل بيتر بروكر (فى كتابه: النظرية الثقافية) عن اللغوى الفرنسى البنيوى البارز جيرار جينيه ضرورة التمييز بين "الحكواتى" الجميع (بتشديد الميم) وبين: "المهندس" المؤلف البّناء ( بتشديد الباء). ويقول جينيه إن هذه العملية (المنسوبة إلى الحكواتى) البنيوية النموذجية التى اكتشفها أحد علماء الثقافات القديمة والأنثروبولوجيا

الثقافية (لعله يقصد جيمس فريزر فى كتابه عن: الفولكلور فى العهد القديم) قد تحولت إلى وصف دقيق للنقد الأدبى. فالمؤلف الروائى الذى يسعى إلى الإجابة عن الأسئلة الكونية الرئيسية التى تمثل جوهر الميراث الإنسانى الثقافى الاجتماعى كله، هو من يتساوى مع "المهندس" البناء ويكافئه كنظير له. أما الناقد فإنه مثل الحكواتى: يهتم بمنتقياته الذاتية من الغرائب والفرائد المتنافرة الأصول والمصادر فى ذلك الميراث الإنسانى ذاته، ولا تعبر بالضرورة عن جوهره. ويقول جينيه إن الناقد يستخدم هذه البقايا من الموضوعات والصياغات والكلمات الاصطلاحية والرئيسية الدالة على الموضوع والمجازات والاستعارات والمقتطفات المأخوذة من مواريث سابقة، والتى تتألف منها الأعمال الأدبية لكى يشيد بها وجهة نظر أخرى فى العمل الذى يتعرض لنقده.

غير أن المفكر الفرنسى الكبير جاك ديريدا عارضَ ذلك التمييز الذى قام به شتروس وجينيه بين "الحكواتى" وبين "المؤلف المهندس" والذى ترتب عليه التمييز بين الطبيعة التى تناظر الحكواتى والثقافة التى تناظر المؤلف المهندس، كما ترتب عليه تشبيه الناقد بالحكوتى الذى يراكم الأشياء - بعد أن يجمعها عشوائيا - من دون نظام.

وجاءت معارضة ديريدا فى مقاله (كتابه) المشهور: "الكتابة والتباين" (١٩٧٦ ترجم إلى الإنجليزية ١٩٧٨) يقول ديريدا: "إذا أطلق المرء صفة التجميع العشوائى على الضرورة التى تفرض على منتج ثقافى أن يستعير مفاهيمه من نص ميراث ناله التدمير والبوار بقدر ما، إذًا لتعين علينا أن نصف كل أنواع الخطاب (الإنتاج



الثقافى) بأنه تجميع عشوئى". وأضاف فى موقع آخر: "إن شخصية المؤلف المهندس البناء الذى يفترض أن يشيد عملاً كليًا متكاملاً من لا شىء، ستكون شخصية مختلفة تبرز بدورها كأنها خرافة أنتجها حكواتى ما - أو: "جمّيع" بتشديد الميم. لأنقاض وبقايا الثقافات الأخرى والأعمال السابقة. ومضى ديريدا إلى قوله "إن كلود ليفى شتروس نفسه: حكواتى، ليست كتبه عن الأسطورة سوى أسطورة فى حد ذاتها". ومن ناحية أخرى، استخدم البعض مصطلح: "تجميع عشوائى Bricolage" و"توليف Montage" لوصف أساليب تركيب البناء للكثير من إبداعات أوائل القرن العشرين الفنية - خاصة من إبداعات مختلف التيارات الطليعية (كالتجريديين والسرياليين والتعبيريين) فى السينما والشعر والفنون التشكيلية والموسيقى. غير أن الأدب الروائى والدرامى (المسرحى) شهد منذ الستينيات أيضًا تطورًا (يمكن وصفه بأنه كان اندفاعًا) نحو استخدام أساليب التجميع العشوائى والمنظم المقصود معًا. (سامى خشبة)

التحسيدة: من باب الألغاز فى الشعر الفصيح، ويتألف من مقطوعتين الأولى تسمى التحسيدة، والقطعة الثانية تسمى "الفَتْوَى". المزيد انظر: العقيلى، الأدب الشعبى فى الجنوب.
(محمد الجوهرى)

**ترانيم الحصاد (اليمن):** مفردها ترنيمة وهى أهازيج من فن المهاجل أو الأغانى الشعبية المرتبطة بالحصاد فى اليمن. يسمون حصاد القمح والشعير والعدس "ضراب" أو "جحوح" أو "حش"، بينما يسمون حصاد الذرة "قلامة". يردد حاصدو الذرة مثلاً عبارة

"قلامة" كلازمة بين كل شطرين وأول ما يبدأ الهازجون بمثل هذا:

اليوم قلامه    يا قلمه أو واقلمه
قلمتها وحدى    يا قلمه أو واقلمه
أنا وأخى المهدى    يا قلمه أو واقلمه
يا ناس كم جهدى؟    يا قلمه أو واقلمه
قلامة الوادى    يا قلمه أو واقلمه
والحجلات قامه    يا قلمه أو واقلمه
والقات روابى    يا قلمه أو واقلمه

(قلامة بمعنى التقليم ولعلها مأخوذة من تقليم الأظافر).

وقد يفتتحون الترنم بعبارة "ولودها ولودية". وهذا الفن التراثى يعبر عن أحداث مختلفة الأزمنة والأماكن مثل تصوير الاحتلال العسكرى التركى لليمن، أو يسجل أحداثًا خاصة عاطفية أو عرفية من مثل حوادث الطرائد فى العرف القبلى.

أما حصاد الشعير والقمح الذى يقوم به الرجال والنساء معًا ويؤديان شطراته بالتجاوب من دون لوازم ختامية لكل شطر فتدل شطراته وسرعة نغماته على سرعة الحركة من مثل:

يا راعية الضان اسقينى    فى خفنش والا فى الصينى
ملآن الصينى يروينى

(خفنش: ملء يديك ماء. والصينى تعريفى للثغر). (انظر: مجاهل). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: عبدالله البردونى، فنون الأدب الشعبى فى اليمن.



**التربيج**: يطلق على غناء ترقيص الأم لابنها فى ليبيا ويسمى أحيانًا الجُبّار ومنه:

بيك اجبار وبيك اجبار    ساكن مغرى وأم الغار
بانى لى بيتين اكبار    واخذ لى ثنتين اخيار

(انظر: أغانى المهد، وتهنين الأطفال). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: محمد سعيد القشاط، الأدب الشعبى فى ليبيا.

**التربيجة**: من أنواع الأغانى الشعبية المنتشرة فى تونس. أورد محمد المرزوقى نماذج منها فى مؤلفه الأدب الشعبى فى تونس. (انظر مواد: الأدب الشعبى، الأغنية الشعبية، الشعر الشفاهى). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: محمد المرزوقى، الأدب الشعبى فى تونس.

**ترللى** (من التركية): عادم الفهم. ومن أقوالهم: "عقلو ترللى" أى خفيف. ويبدو أنها استعمال قديم فقد روى الابشيهى (١٣٨٨-١٤٤٦م) فى (المستطرف):

إذا لم تكن لى والزمان ترللى
فلا خير فيك والزمان شرم برم

(أحمد أبوسعد)

**التسمية (السماية)**: تعنى اللغة الشعبية بصفة عامة وأسماء الأعلام بالذات محاولة لفهم العالم المحيط وترتيبه وفق نظام خاص. وتخلق الأسماء بين الذوات الفردية التى تهم الشخص نوعًا من العلاقة الخاصة التى تحقق التفاعل وتيسر التكامل. ويدلنا تاريخ الثقافة العام أن معرفة اسم الشخص أو الشىء تعطيك سطوة على

هذا الشخص أو الشئ. وهذا معتقد شعبى قديم جديد فى نفس الوقت. فالاسم قوة، والاسم والمسمى كيان واحد أو شيء له وحدة واحدة، من عرف الاسم استطاع من خلاله أن يؤثر على صاحبه. فالاسم على هذا النحو ليس مجرد وسيلة للتعريف والتحديد وتصنيف الأشياء والأشخاص، ولكنه جزء من وجود المسمى به.

وفى بعض الثقافات كان يعتقد أن الطفل الوليد لا تدب فيه الروح إلا بعد أن يسمى باسم معين، فالاسم والوجود الروحى شيء واحد. ومن هنا يمكن أن نفهم سر الرابطة التى يقيمها المعتقد الشعبى بين الاسم والمسمى، فالاسم ينبئ عن مستقبل صاحبه ومصيره. ولذلك يحرص الأهل فى العادة على اختيار الاسم لوليدهم كشخص عرف عنه التقوى أو الصلاح أو النجاح أو العمر المديد... إلخ تلك الصفات المرغوبة.

ولهذا يطلق على الأطفال الذكور المسلمين أسماء الرسول وأهل بيته وصحابته وخلفائه الراشدين... وغيرهم من الصالحين. وفى مناطق أخرى يسمى الولد الأول على اسم جده لأبيه، ثم يسمى الثانى على اسم جده لأمه، ثم على اسم أبيه وأعمامه وهكذا. أما البنات فتطلق عليهن أسماء بنات النبى وزوجاته وغيرهن من الصالحات. كما تطلق عليهن أسماء الزهور...إلخ.

ولكن مع ذلك فإن أسماء الأشخاص تختلف من إقليم لآخر داخل المجتمع الواحد، تمامًا كما تختلف من مجتمع لآخر. ومن عوامل ذلك اختلاف نسبة التركيب الدينى من مجتمع لآخر، واختلاف أسماء الأولياء المحليين من منطقة لأخرى (على اعتبار أن نسبة



كبيرة من الأطفال يسمون بأسماء الأولياء المحليين)، وتباين المناطق فى قربها لتيارات "الموضة" فى الأسماء.. إلخ ذلك من العوامل التى يمكن الكشف عنها وتحديدها فى كل حالة.

وقد لفت نظر كثير من المستشرقين الذين كتبوا عن أسماء المصريين طائفة من الأسماء الغريبة والمضحكة (مثل: الأعور- الميوان- بلاص- حلوف- أبوطبيخ- خيشة- جحش- غراب- عجل- فأر- قط- وزة- الأعمش- الأخبش...إلخ). ولكن العجيب أن تلفت تلك الأسماء نظر باحث مصرى إلى أن يقف منها موقف السخرية (مثلاً: الدكتور أحمد أمين فى قاموسه، ص٤٤). والحقيقة فى تلك الأسماء أنها أطلقت على أصحابها انطلاقًا من معتقدات شعبية، وليست مجرد صدى أو تعبير عن "ذوق" أصحابها. فالأم التى يموت لها ولد أو أكثر تطلق عليه اسمًا قبيحًا غير مألوف لكى يعيش. ذلك أن الأرواح الشريرة تتربض لكل ما هو جميل، فتصيب الوجه الجميل، والحيوان الجميل، وكذلك بالطبع الاسم الجميل، فتقبيح الاسم وسيلة لرد تلك القوى والأرواح الشريرة عن هذا الطفل، بهدف إنقاذه من الأمراض أو الموت. والأم التى يتعثر حملها فترة من الزمن، تطلق على وليدها الجديد اسمًا قبيحًا أيضًا لكى يعيش. كذلك الحال بالنسبة للأم التى تنجب ولدًا ذكرًا بعد عدد من الإناث، فإنها تخشى على حياته أشد الخشية. ومن وسائل الحفاظ عليه أن تطلق عليه اسمًا قبيحًا... وهكذا.

لهذه الأسباب جميعًا كان حرص الناس كبيراً على اختيار اسم لوليدهم. ونعرف أنه كانت تتم فى الماضى عمليات استطلاع النجوم والكواكب لمعرفة طالع المولود والكوكب الذى يناسبه، فيختار له المنجم الاسم المناسب. ومع ثبوت الشواهد التاريخية التى تحدثنا عن ذلك، إلا أننا لا يمكن أن نتصور أن هذا الأسلوب كان يتبع فى تسمية أبناء الشعب العاديين.

وتحدثنا كتب التراث (وكذلك بعض الإخباريين المتقدمين فى السن) عن طريقة أخرى أكثر يسراً ويمكن أن تكون فى متناول عامة الناس، حيث يقع اختيار الأسرة على عدد من الأسماء، ولكنهم لا يستطيعون- أو لا يريدون- اختيار أحدها بالذات. فيحضرون عدداً من الشموع يماثل عدد الأسماء التى وقع عليها الاختيار المبدئى. ويطلقون على كل شمعة اسمًا منها، ثم يشعلونها ويتركونها مشتعلة إلى أن تنتهى، ولابد أن إحداها ستظل مشتعلة ولو لفترة بعد نفاد كل الشموع، عندئذ يطلق على الوليد الاسم الذى سميت به تلك الشمعة (لأنها أطولهم عمراً ولاعتبارات أخرى).

ومع أن استخدام هذا الأسلوب فى التسمية قد انحسر، إلا أنه يدلنا بشكل واضح على أهمية اختيار الاسم الذى مازالت الأسر توليه اهتمامها، وفقًا لطرق الاختيار التى ألمحنا إليها آنفًا.

(محمد الجوهرى)

**تشنشين**: يطلق الاسم على اللغز فى تونس العاصمة، وفى جهات أخرى من تونس "الخبو"، ويسمى بـ"الرباط" إذا ألقيت فى الأعراس هناك. (انظر مادة: لغز). (إبراهيم عبدالحافظ)



للمزيد انظر: محمد المرزوقى، الأدب الشعبى فى تونس.

**تعبير سائر**: التعابير السائرة هى تراكيب وأساليب لغوية خاصة تهدف إلى التفسير والعظة وتعبر عن الحكمة. وقد تنشأ التعابير بالفصحى أو بالعامية. والفصيحة منها يطلق عليها قول مأثور، وهى تحتوى على فلسفة عميقة وتصاغ فى أسلوب أدبى رفيع مثل قول امرئ القيس "اليوم خمر وغداً أمر" وقول المتنبى "فإن الخمر معنى ليس فى العنب". أما التعبيرات المصاغة بالعامية فإنها تعبر فى أسلوب شعبى عن حكمة الناس بحيث يدركها أصحاب اللهجة الواحدة، كما أننا لا نستطيع نسبتها إلى شخص بعينه.

وتمتلك التعابير الشعبية من الخصائص الفنية ما يقربها من المثل، ومن ذلك الوزن والإيقاع كما فى تعبير "قلبى على ولدى انفطر، وقلب ابنى علىّ حجر"، والتعارض فى المعنى كما فى "إن كان اللى بيتكلم مجنون، خلى السامع عاقل"، وتجسيد الصورة كما فى "الباب اللى يجى منه الريح سده واستريح".

ومع ذلك تختلف التعابير الشعبية عن الأمثال فى أننا لا نتفوه بها فى نهاية تجربة عشناها، وإنما نتفوه بها على سبيل تأكيد الموقف وتوضيحه، فهى أقرب إلى الكنايات منها إلى الأمثال.

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: أحمد أمين، القاموس؛ نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير فى الأدب الشعبى.

**تعدد المعانى** Plurisignation: إحدى الخصائص الأساسية للغة الإبداع الأدبى – خصوصا الإبداع الشعرى – رغم أن النقد الأدبى عدها من قديم إحدى ميزات لغة الشعر، وسماها بعض النقاد العرب بـ "طبقات المعانى" وأطلق عليها البعض مصطلح: الإحالة. ولكن النقد الحديث هو الذى حولها إلى ظاهرة ترتبط بكل من عملية الإبداع اللغوى الشعرى خصوصاً، وبعملية تحليل النص الشعرى لاكتشاف مصادر جماله وقدرته على الامتاع المتجدد.

ابتكر المصطلح – فى الإنجليزية – الناقد الكبير فيليب ويلرايت فى كتابه "الينبوع الملتهب" (١٩٥٤) وقال: Philip Wheelwright إن تعدد المعانى يظهر فى أوضح ما يكون حينما يصبح المعنى الصحيح لأحد الرموز عبارة عن: "التوتر بين اتجاهين أو أكثر من اتجاهات تأكيد معنى الرمز أو الإشارة، فيتحول المعنى بذلك إلى دلالات متعددة".

ورغم أن البعض ربطوا بين تعدد المعانى فى الشعر، الغموض الأدبى بأنواعه التى عددها نقاد كبار، مثل: إمبسون أو ريتشارد، فإن ويلرايت نفسه، هو الذى يؤكد أن ما قصده إمبسون فيما يتعلق بالشعر فى كتابه المشهور "سبعة أنواع من الغموض" إنما هو تعدد المعانى الذى من دونه تصبح العبارة الشعرية عبارة مسطحة لا تشير إلى أكثر من معانى كلماتها.

أما "الغموض" الذى ترفضه اللغة العلمية (فى علم القانون مثلاً، أو كل العلوم الرامية إلى توضيح حقائق الأشياء والظواهر والعلاقات



... إلخ). فهو يشير إلى "التباس" المعانى، وليس إلى تعددها. والرمز الشعرى، مثل رمز "الثريا" فى معلقة امرئ القيس، أو رمز "الجثة" فى قصيدة صلاح عبد الصبور: "الإبحار فى الذاكرة" لابد أن يكون متعدد المعانى، وإلا فقد الشعر قدرته على الامتاع المتجدد، وفقد عنصراً أساسياً من عناصر الخلود الفنى، فتعدد المعانى يتيح لكل جيل أن يستمتع بالقصيدة نفسها فى ضوء تذوق وإدراك جديدين لها. (سامى خشبة)

**التغرود**: من فنون القول الشعرية الشعبية فى بادية إقليم ظفار. يقابل شعر "المقود"، وهو نوع من الحداء.

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: على آل حفيظ، فنون القول فى ظفار.

**التَّغْرِيبة**: ١– الجزء الأوسط من سيرة بنى هلال وتسمى تغريبة بنى هلال. وتؤدى أشعارها أداء غنائيًا على الدف أو على الربابة، ويضطلع بها شعراء يغنون يعرفون باسم شعراء السيرة.

٢– الجزء الأخير من كل دور الصلاة ودور السنة فى "فن الميدانى" بسلطنة عمان، وتبدأ عندما يتغير شكل الإيقاع بعد نهاية دورة الطبول حول الساحة فى "التدويرة". (محمد عمران)

**التهبيل**: نواح الرجال على الميت فى اليمن. انظر مادة: فن المهايد.

**التهوليم (المتح)**: يطلق فى ليبيا والجنوب التونسى على الأراجيز التى تغنى فوق مناهل الماء. فالرعاة يهتمون أثناء نتح الماء من الآبار بالغناء لمساعدتهم على إنجاز العمل ومن غنائهم:

يا رقابـا روسى الغابا
يا جيابـا سمح اضحايا
هاه امّامـى
ساتك لعـوج ماذا لـوج
من فج الفـج معاه أمامـى (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: محمد سعيد القشاط، الأدب الشعبى فى ليبيا؛ محمد المرزوقى، الأدب الشعبى فى تونس.

**تودد**: بطلة حكاية فى ألف ليلة وليلة، وهى جارية تاجر ضاع ماله فطلبت منه أن يعرضها على هارون الرشيد ليشتريها، وقبل الخليفة أن يشتريها بالثمن الغالى الذى طلبه، إذا ثبت له صحة ما ادعته من علم. وقام باختبارها نفر من العلماء فأجابت على جميع ما وجهوه إليها من أسئلة فى علوم الدين والنجوم والطب واللغة، واستطاعت أن تحل جميع الأحاجى التى طرحت عليها، وأظهرت براعة تامة فى لعبتى الشطرنج والنرد، وأبدت مهارة فائقة فى العزف على العود. ثم وجهت إليهم بدورها أسئلة كثيرة عجزوا عن الرد عليها، وعند ذلك طلب منها الخليفة أن تتمنى عليه، فتمنت أن يردها لسيدها ففعل وخلع عليها خلعة، واتخذ سيدها نديمًا له.

(عبدالحميد يونس)



## حرف الثاء

**الثقافة الجماهيرية** Popular Culture: إذا عرفنا الثقافة الجماهيرية ببساطة بأنها الثقافة التى تروق لعموم الشعب أو التى يستوعبها الشعب أكثر من غيرها، فإن ذلك قد يخفى وراءه عدداً من مظاهر التعقيد ومن الفروق الدقيقة المتصلة باستعماله فى نطاق الدراسات الثقافية. والمألوف أن يستعمل هذا المصطلح إما للدلالة على شكل من أشكال الثقافة مناقض أو مضاد لشكل آخر، وإما بوصف هذه الثقافة الجماهيرية مرادفًا لذلك الشكل الآخر أو مكملاً له. وهكذا فإن المعنى الدقيق لمصطلح الثقافة الجماهيرية يختلف عند استعماله – مثلاً – فى مجال الثقافة الشعبية أو الفولكلوريةfolk culture، عن استعماله فى مجال ثقافة وسائل الاتصال الجماهيرى، وعن استعماله فى مجال الثقافة الراقية. يضاف إلى ذلك أن الثقافة

الجماهيرية قد تشير إما إلى الإبداعات الفردية (والتى تعالج فى كثير من الأحوال بوصفها نصوصاً) والتى منها مثلاً الأغنية الشعبية أو البرنامج التليفزيونى، وإما تشير إلى ما لجماعة ما من أسلوب المعيشة الخاص بها (ومن ثم فإنها تشير إلى نمط الإبداعات، والممارسات، وأشكال التفاهم التى تساعد على تثبيت دعائم الهوية المميزة لهذه الجماعة).

كانت النظريات المتعلقة بثقافة الجماهير (والتى كانت مسيطرة على علم الاجتماع الأمريكى والأوروبى فى ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين) كانت تربط الثقافة الجماهيرية بالإنتاج الصناعى، على خلاف الثقافة الشعبية التى يدرسها علم الفولكلور. وبينما كان ينظر إلى الثقافة الفولكلورية على أنها من نتاج عفوى يصدر عن الشعب بشكل تلقائى، كانت النظرية المتعلقة بثقافة الجماهير تركز على أشكال الثقافة الجماهيرية التى كانت خاضعة للوسائل الصناعية فى الإنتاج والتوزيع (كالسينما، والإذاعة، والموسيقى الشعبية) كما كانت هذه النظريات تصور هذه الأشكال الثقافية على أنها مفروضة على الشعب. وبهذا التصور يميل هذا الاتجاه الفكرى إلى افتراض أن الجمهور المتلقى لهذه الأشكال الثقافية كان مستهلكًا سلبيًا لتلك السلع التى فرضت عليه. أما الرسالة التى تحملها هذه السلع والهدف الذى تقصده، فكان يتم تفسيرهما داخل سياق إحدى نظريات الإيديولوجيا الخاصة، التى كانت تنظر إلى جماهير الشعب على أنهم واقعون تحت تأثير وسائل الاتصال الجماهيرى الحديثة التى تتلاعب بهم. ولعل أكثر أشكال هذا الاتجاه الفكرى تطوراً يتجلى فى تصور مدرسة فرانكفورت عن صناعة الثقافة.



وبتطور علم اجتماع وسائل الاتصال الجماهيرى وعلم اجتماع الدراسات الثقافية ابتداءً من خمسينيات القرن العشرين فصاعداً، بفضل أعمال هوجارت Hoggart وما قدمه مركز برمنجهام الدراسات الثقافية المعاصرة من إنجازات، بفضل ذلك أصبح ينظر إلى مستهلكى الثقافة الجماهيرية على أنهم جمهور إيجابى تتزايد درجة فعاليتهم باستمرار، ومن ثم أصبح ينظر إلى العملية التى يتم بواسطتها توصيل رسالة الثقافة الجماهيرية باعتبارها عمليةً تتزايد تعقيداً يوماً بعد يوم. ويمكن تمييز فعالية الشعب على مستويين اثنين. فعلى المستوى الأول، يعرف جماهير الشعب بأنهم منتجو الثقافة الجماهيرية (لذلك تصبح الثقافة الجماهيرية هى ثقافة العامة أو الثقافة الشعبية Folk Culture التى تسود فى المجتمع الصناعى). وعلى المستوى الثانى، وهو مستوى أكثر دقة وتحديداً، تكون جماهير الشعب هى المفسرة لهذه الثقافة. وهكذا فإنه، وباستعمال إحدى نظريات الهيمنة مثلاً، لا يمكن النظر إلى انتشار ثقافة وسائل الاتصال الجماهيرى على أنه مجرد فرض لرسالة معينة على جمهور المتلقين، وذلك بالرغم من استعمال الأساليب الصناعية فى الإنتاج والتوزيع. إنما الأقرب للواقع، أن أفراد هذا الجمهور سوف يقومون بتفسير هذه الأعمال أو النصوص الثقافية، وتداولها وتبنيها لاستعمالها فى أغراضهم الخاصة، وسوف يفهمونها فى نطاق بيئتهم الخاصة وخبرتهم الحياتية. وإذا شئنا الدقة، فإنه بقدر ما قامت به الاتجاهات الفكرية الأكثر تدقيقًا المتعلقة بوسائل الاتصال (وخاصة الاتجاهات السيميولوجية والاتجاهات البنيوية)

من التأكيد على أن تفسير رسالة ما لا يمكن أن يكون أمراً بديهياً أبداً أو أمراً لا خلاف عليه، بقدر ذلك أصبح ينسب للجمهور المتلقى مهارات تفسيرية أكبر، ومن ثم أصبح ينسب إليه القدرة على مقاومة تفسير هذه الثقافة تفسيراً يخدم مصالح الطبقة المسيطرة فقط. مثال ذلك، أن تحليل المجلات النسائية قد يكشف لنا عن أمرين مختلفين فى نفس الوقت، أولهما ما فى هذه المجلات من أنظمة شفرات وغيرها من الآليات التى تدمج القارئة فى تصور نسوى إيديولوجى معين (ومن ثم تدمجها فى أنماط معينة من استهلاك السلع)، وثانيهما ما تتيحه هذه المجلات من عالم جديد تستمتع به القارئة وتندمج خلاله فى هذا التصور النسوى، رغم تحققها من أنه عالم محض خيال. وهكذا، فإن الثقافة الجماهيرية يمكن فهمها فى ضوء الصراعات الإيديولوجية، كما يمكن فهمها بوصفها عنصراً أساسياً فى أى سياسة ثقافية.

وتكشف الأعمال أو الإبداعات التى تقدمها الثقافة الجماهيرية عن الفروق الموجودة فى المجتمع فيما يتصل بالنوع الاجتماعى، والعمر، والعرق، كما تقوم بتشكيل الفهم الذاتى لكل فئة من تلك الفئات. ومثال ذلك أن الموسيقى الشعبية تلعب دوراً أساسياً فى التعبير عن النوع الاجتماعى، والطبقة، والهويات العرقية للمراهقين (بل لها فى واقع الأمر دور أساسى فى تشكيل "المراهق" بوصفه يمثل فئة عمرية متميزة). وأياً ما كان الأمر، فإن الدقة تقتضى القول بأنه نظراً لاستمرار معظم أشكال الثقافة الجماهيرية فى الاعتماد على موارد الرأسمالية الصناعية فى إنتاجها وتوزيعها، يظل التوتر



قائماً فى مجال اختيار المنتجات الثقافية الجماهيرية بين مصالح الطبقة الرأسمالية (حتى لو كانت هذه المصالح هى المصالح التجارية البحتة الساعية إلى تعظيم الأرباح) وبين المصالح الثقافية والسياسية لجماهير مستهلكى هذه المنتجات.

يشهد لذلك أن فيسك Fiske يميز بين النظام الاقتصادى المالى والنظام الاقتصادى الثقافى اللذين يتم فى نطاقهما تداول الأعمال الثقافية. فبينما يهتم النظام الأول بتوليد القيمة التبادلية، ومن ثم يهتم بتراكم الثروة ويدمج المستهلك فى النظام الاقتصادى المسيطر، فإن النظام الاقتصادى الثقافى يتولى إنتاج المعانى وأشكال الاستمتاع عن طريق الجمهور ومن أجله. والحق أنه نظراً لأن إنتاج المعانى داخل نطاق النظام الاقتصادى الثقافى ليس من السهل ضبطه والتحكم فيه كما هو الحال فى إنتاج الثروة، فإنه يعتقد أن الجمهور - بوصفه منتجاً للمعانى - يمتلك قدرة كبيرة على مقاومة قوى التأثير المالية التى تحاول دمجه فى النظام الاقتصادى المسيطر. لهذا يرى فيسك أن الثقافة الجماهيرية تعد موقعاً رئيسياً لمقاومة الرأسمالية.

(موسوعة النظرية الثقافية)

# حرف الجيم

**الجازية**: أشهر الشخصيات النسائية فى السير الشعبية العربية، ولها مكان بارز فى سيرة بنى هلال. وتذكر هذه السيرة اسمها الأصلى "نوربارق" والجازية لقبها. وهى أخت السلطان حسن بن سرحان. وصورة الجازية مثالية، إذ توصف بأنها "جميلة المنظر، لطيفة المحضر، بديعة الجمال، عديمة المثال فى الحسن والكمال، والقد والاعتدال، وفصاحة المقال، لا يوجد مثلها بين الخلق، لا فى الغرب ولا فى الشرق".

وقد تزوجت من شكر بن أبى الفتوح الهاشمى، صاحب مكة، وأنجبت منه ولداً اسمه محمد. وعندما اعتزم بنو هلال الرحلة عن نجد إلى أفريقية آثرت الجازية أن تصحب قومها، وأن تخضع للعاطفة القومية، وتهجر زوجها شكر الذى كانت تحبه، ولا تعدل به

رجلاً آخر. ومن أجل تلك العاطفة هجرت زوجها الذى تؤثر، وولدها الذى تحب، وفارقت خفض العيش إلى جفوة الحياة القاسية التى تقوم على النقلة والحرب.

ومن أهم خصائص هذه الشخصية أنها لم تكن مثل الكثيرات فى السير والملاحم غادة بارعة الجمال، تحفز البطل إلى مقارعة الفرسان وركوب الأهوال، ولكنها كانت امرأة متزوجة، آثرت قومها على هنائها العائلى. وواجهت موقفين، صدرت فيهما عن عاطفتها القومية فحسب، الأول أنها عرضت نفسها على أبى زيد الفارس الهلالى المشهور، ليبنى بها بدلاً من زوجته "غالية" التى عادت مغضبة إلى جزيرة العرب، وذلك ترضية له وتشبثًا به، حتى لا يفارق قومه، وهم أحوج ما يكونون إليه. والثانى عندما اضطرت إلى الزواج من الماضى بن مقرب فى مصر والذى لم يستطع أن يستبقيها معه، وظلت ليلتها تشغله بالقصص، حتى إذا غفل عنها تركته، ولحقت بقومها.

والجازية كانت محاربة، امتازت بشجاعة نادرة تكاد تقربها من الرجال، وبلغ من قوة شخصيتها أنها كانت تشارك فى تدبير الأمور، وإقرار الخطط، حتى قيل إن لها "ربع المشورة" فى الديوان.

(عبدالحميد يونس)

**جُحا**: كل إنسان فى العالم العربى يعرف اسم "جُحا" ويرسم له فى نفسه شخصية لها ملامحها وقسماتها التى تدل عليها. ولا تعود شهرة هذا الاسم إلى ما ينسب إلى صاحبه من غريب القول، وعجيب السلوك فحسب، وإنما تعود هذه الشهرة، لأن جحا شخصية قومية،



عاصرت الشعب العربى قرونًا متطاولة، فتطورت بتطوره، وانتشرت بانتشاره، وعملت على ترسيب حكمته العلمية من ناحية، والترويح عنه من وطأة الأحداث والوقائع من ناحية أخرى. وإذا كان العلماء يحاولون إماطة اللثام عن أصله التاريخى وبيئته الخاصة، فإننا نؤثر مع هذه الشخصية القومية، منهجًا آخر، لا يتصل بواقع شخص بقدر ما يتصل بواقع شعب، ذلك لأنه بمثابة النموذج أو المثال الدال على تجربة أمة بأسرها.

وكثيرًا ما يخلط العلماء بين شخصيتين قوميتين: بين جحا العربى الذى ينسب إلى قبيلة فزارة، والذى قيل إنه عاش فى عصر هارون الرشيد والذى أثيرت عنه أقوال أصبحت على ألسنة الناس أمثالاً سائرة، والذى اشتهر بمواقف وتصرفات، سجلت على أنها من النوادر والملح- وبين جحا الرومى الذى قيل إن اسمه "نصرالدين خوجة" وعاش فى عصر السلاجقة، وحضر الصراع الدموى العنيف بين تيمورلنك المغولى، وبايزيد التركى. بيد أن الأمر فى هذا الخلاف، لا يحتاج إلى عناء التحقيق التاريخى بقدر ما يحتاج إلى جلاء المزاج القومى. ومن اليسير أن يضع الدارس خطًا فاصلاً بين هاتين الشخصيتين، ونحن نعلم أن جحا العربى يحتفظ فى جميع أقواله وتصرفاته بمقومات المزاج العربى، وأنه معروف فى البيئات العربية كلها بالاسم نفسه، لا يصيبه من التحريف إلا قليل، يتمثل به المتعلمون وغير المتعلمين فى الحواضر والبوادى على السواء، ولعله قد تجاوز الوطن العربى الكبير، ونفذ إلى الربوع التى نفذ إليها العرب، فهو فى صقلية جيوفه أو جيوشه، وفى مالطة جوجن وهكذا...

وليس صحيحا ما يتصوره البعض من أن جحا شخصية شاذة أو منحرفة، فالواقع أن الشعب العربى الفنان، إنما آثر على مدى العصور ما يؤثره الرسام الكاريكاتيرى فى زماننا، من الإخلال المقصود بين التناسب الواجب لهذه الصورة إبرازًا لموقف، وترسيبًا لحكمة، وترويحًا عن النفس. ولم يكن جحا مخبولاً أو ناقص العقل، ولكنه كان يتناول الأمور من أقرب الزوايا إلى الحق والواقع، فيبدو مناقضًا لصنع الآخرين الذين لا يتصورون الحق قريبًا، ويمدون أبصارهم وبصائرهم إلى بعيد، كما أنه كان صريحًا غاية الصراحة فى التعبير عن نفسه، لا يشغل باله بأن الإطار الاجتماعى كثيراً ما يفرض على الناس أن يسكتوا أو يرمزوا. وهذه الصفة تنطبق أيضًا على أمثاله، فهو يستسلم دائمًا أبدًا لرغباته فى لحظاتها، وهذه الفلسفة الخاصة به تجعله بريئًا من الخوف والكبت، وتبرزه أقوى من غيره، ولعلها هى التى جعلت شخصيته أقرب ما تكون إلى من يسقط عنه التكلف الاجتماعى.

وليس أدل على فطنة الشعب العربى التى تجمع بين الذكاء اللماح، والتهكم الساخر، من هاتين الصفتين البارزتين فى **شخصية جحا**: أولاهما، أن جحا أراد أن يميط اللثام عن فقدان المعايير الصحيحة التى ينبغى أن تضع الناس وفقًا لمؤهلاتهم فى العلم وفى العمل فحسب. ولم يُفتَن جحا أيضًا بما شاع فى مجتمعه من التفاضل تبعا لقدرة البعض على اكتناز المعادن والجواهر، لأنه كان يريد أن يكون هذا التفاضل على شرف الخدمة العامة... أما الصفة البارزة الثانية، فهى التى تسلك جحا مع الحكماء، فقد اكتشف



بعبقريته- أو بعبقرية الشعب العربى- أن المأساة يمكن أن تتحول إلى ملهاة، فإن موقف الإنسان من أعباء الحياة ليس هو الذى يحدد الفرق بين البكاء والضحك، ولكن الزاوية النفسية هى التى تحدد هذا الفرق، فاندماج الإنسان فى الموقف يبكيه، وخروجه منه، وفرجته عليه يسرى عنه، وقد يضحكه. وهكذا استطاع جحا أن يكابد الحياة، ويندمج فيها، وأن يخلق من نفسه شخصًا آخر بعيداً عن الأول، يتفرج عليه، ويسخر منه. وهكذا تحولت المأساة عنده إلى طرائف وملح تخفف عنه، وتسرى عن أفراد الشعب العربى كله مأساته.

ولم تشأ الأمة العربية أن تجعل هذه الشخصية التى أبدعتها بعبقريتها سلبية، أو منعزلة، وإنما جعلتها شخصية رجل عادى من الناس، له مشاعرهم ومواقفهم وتجاربهم، عليه أن يسعى فى سبيل العيش كما يسعى غيره، ورسمته اجتماعيًا يحب الناس ويحبونه، ويلتقى بالحكام ويتحدث إلى العامة. ونفرت الأمة العربية أيضًا من تصوير شخصيتها العربية فى صورة الإنسان المنفرد بنفسه فجعلته رب أسرة، له زوج، وبينه وبينها ما يكون بين الرجل وصاحبته من الأحداث والمواقف، ونوادره معها تجسم فلسفته الخاصة فى الحياة، بل تجسم ما يريده الشعب العربى من ترسيب التجربة، والنزوع إلى السمر ونقد الحياة الاجتماعية. واتصلت حياة جحا، فكان له ابن ينشئه بحكمته، ويحاوره بفكاهته وسخريته وكأنما أراد أن تمتد حياته وفلسفته أجيالاً متعاقبة، وليس ينبغى أن تؤخذ نوادره وأقواله مع امرأته وولده مأخذ الفكاهة فحسب ذلك لأنها تنطوى على حكمة عملية، ورمز فنى، ونقد اجتماعى.

وإذا كانت الملامح الشعبية العربية قد أكدت التعاطف بين الفارس والفرس، فإن هذه الشخصية الساخرة تؤكد بدورها وحدة الحياة، فلم تقتصر مواقف جحا على علاقاته بالناس. وخير ما يصور ارتباط جحا بالأحياء، تعاطفه مع حماره الذى لم يكن يعامله معاملة الإنسان للحيوان الأعجم، بل ارتقى به حتى جعل منه صديقًا أو شبه صديق إليه ويصب فى أذنه سخرياته اللاذعة من الحياة والأحياء، ولم يكن فى صنعه شذوذ أو انحراف لأن ارتباط العاملين فى معاشهم على هذه الأنعام، جعلهم يقدرون حياتها ويتعاطفون معها، ويعرفون لها مكانتها، وهى علاقة تدل فى ذاتها على إكبار الشعب العربى للحياة والأحياء. (عبدالحميد يونس)

**جر النميم**: مطارحة شعرية يقدم من خلالها فن النميم، حيث يتبارى عدد من الشعراء فى غرض واحد أو عدة أغراض شعرية يحاول كل شاعر أن يكون أبلغ وأقوى تأثيراً فى المتلقين. ويصف عزالدين إسماعيل مجلس جر النميم بقوله "فى هذا النوع من الغناء يشترك فى العادة شخصان يتبادلان الغناء ويغلب على هذا الموقف طابع المنافسة، إذ يحرص كل من المغنيين على أن لا تفرغ جعبته قبل أن تفرغ جعبة الآخر، والحكم فى هذه المباراة هو جمهور المستمعين إليهما ،وقد تمتد الأغنية حتى نهاية السهرة".انظر أيضا مادة: النميم. (إبراهيم عبد الحافظ)

**جريم، الأخوان جاكوب** وفيلهلم (جاكوب (١٧٨٥-١٨٦٣) G.Jacob وفيلهلم (١٧٨٦-١٨٥٩) G.Wilhelm): تمثل شخصيتا جاكوب وفيلهلم جريم قممًا ذات مكانة رفيعة فى مجالات دراسة



الفولكلور، وعلم اللغة، والأدب، والقانون. ولا يقتصر تأثيرهما على الشعب الألمانى وحده، وإنما يمثل ذخيرة عالمية بحكم ما كانت له من آثار بعيدة المدى على تطور تلك الفروع المعرفية فى الخارج.

ولد جاكوب (أكبر الأخوين) فى مدينة هاناو بإقليم هسن بألمانيا، وبعده بعام تقريبًا ولد فيلهلم. وتوطدت أواصر الصداقة بين الأخوين منذ فترة مبكرة من حياتهما. وتكونت فى هذه الفترة المبكرة بذور تلك العلاقة الحميمة التى جمعت بينهما بقية عمرهما فى الحياة وفى الإنتاج العلمى على السواء. ولكن من الخطأ مع ذلك المبالغة فى توسيع مجال الاتفاق أو التطابق بينهما. فقد كان الأخوان شخصيتين متميزتين لكل منهما سماته الخاصة التى تتفاوت سواء من حيث الطبيعة العامة أو الاستعداد العلمى.

التحق الأخوان بجامعة ماربورج عام ١٨٠٢ و١٨٠٣ على التوالى، ودرسا بها، ثم تدرجا فى المناصب الجامعية إلى أن عين جاكوب أستاذاً عام ١٨٢٩، وفيلهلم أستاذاً عام ١٨٣٥. وفى ١٨٣٣ كرمت أكاديمية العلوم ببرلين الأخوين بتعيين جاكوب عضواً عاملاً فيها وفيلهلم عضواً مراسلاً.

فى عام ١٨١١ أصدر جاكوب كتاب: "الغناء الألمانى القديم". وفى نفس العام أخرج فيلهلم كتابه: "بعض أغانى الأبطال والملاحم والحكايات الخرافية الدانمركية القديمة". على أن أجمل وأهم ثمار تعاونهما كانت ولاشك مجموعة "حكايات الأطفال والبيت"، التى صدر الجزء الأول منها ١٨١٢.

ويمثل كتاب "الأجرومية الألمانية" أبرز ثمار فترة العمل المشترك للأخوين فى مكتبة كاسل. وقد احتل هذا المؤلف مكانة خطيرة، كما كان الأساس الراسخ الذى نهض عليه علم اللغة الجرمانية فيما بعد. ويعتمد هذا العمل الضخم على دراسات للمصادر اللغوية على مدى ألفى عام. ولعل ذلك يفسر لنا اعتبار المتخصصين عام ١٨١٩، الذى صدر فيه الجزء الأول من الأجرومية الألمانية بداية الدراسات الجرمانية الحديثة. ثم شهدت سنة ١٨٢٨ ظهور مؤلف ضخم من وضع جاكوب بعنوان: "المأثورات القانونية القديمة". ثم كتاب "تاريخ اللغة الألمانية" عام ١٨٤٩.

على أن الأخوين جريم قد كرسا جهودهما منذ بداية خمسينيات القرن التاسع عشر لخدمة ذلك العمل الذى يشترك مع كتاب حكايات الأطفال والبيت فى بلوغ أوسع درجة من الانتشار من بين سائر مؤلفات الأخوين جريم، وفى تخليد اسميهما وهو "القاموس الألمانى". وقد صدر الجزء الأول منه عام ١٨٥٤. ولكنهما لم يكملاه، ووقع على عاتق الجيل التالى عبء استكماله. (محمد الجوهرى)

للمزيد انظر: محمد الجوهرى، الأخوان جريم ودراسة الأدب الشعبى الألمانى، فصل فى: أحمد أبوزيد وزملاؤه، دراسات فى الفولكلور.

**جريماس، ألجير** (١٩٢٢-١٩٩٢): ولد فى ليتوانيا ودرس القانون واللغة فى فرنسا. حصل على درجة الدكتوراه من جامعة السوربون عام ١٩٤٩ حول "اللغة التى استخدمتها الصحف الفرنسية لوصف موضات الأزياء عام ١٩٣٠". استدعاه الدكتور طه حسين للعمل



بجامعة الإسكندرية فى نهاية الخمسينيات. قدم عام ١٩٥٦ كتابًا عن فرديناند دو سوسير رائد علم اللغة استكمل فيه منهجه واستفاد من آراء ليفى ستراوس حول الوظيفة الدلالية للغة. شارك عام ١٩٦٦ كلاً من رولان بارت وجاك ديريدا فى إصدار مج "اللغات" التى كان لها تأثيرها الواسع فى العلوم اللغوية والاجتماعية وفى الفنون التعبيرية، كما أصدر كتابه المشهور عن السيميوطيقا البنيوية.

قدم تطويراً بارعًا لنظرية بروب فى الحكاية الخرافية، إذ بينما كان هدف بروب هو دراسة نوع بعينه من القص، هدف جريماس إلى الوصول إلى القواعد الكلية للقص عموماً، منطلقًا من مفهوم واسع للبنية السردية، وصولاً إلى اكتشاف بنى سردية فى كل أنواع القص. انشغل بالكشف عن العلاقة بين اللغة كمنظومة مجردة، وبين اللغة المتجسدة كلاماً منطوقًا أو مكتوبًا، وإن غلب على عمله موضوع تلك العلاقة مع تركيز خاص على اللغة المنطوقة. من أهم أعماله البنية السيميوطيقية (١٩٦٦)، وسيميوطيقا النص (١٩٧٦)، والسيميوطيقا والعلوم الاجتماعية (١٩٧٦)، والسيميوطيقا (١٩٧٩) وغيرها. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: محمد حافظ دياب، إبداعية الأداء فى السيرة الشعبية.

**الجفل:** اسم محلى للغز فى صعيد مصر. انظر مادة: اللغز.

**جلجامش:** أشهر أبطال الأساطير البابلية الأشورية، وهو ليس شخصية خيالية. ويجمع الدارسون أنه كان ملكًا فى بلاد سومر ويحكم مدينة إريخ. وكان ثلثاه إلهًا والثلث الباقى منه إنسانًا. وكان

جلجامش ينشر الفزع بين الناس إذ كان يختطف البنات من أبائهن، والعذارى من الأبطال، والزوجات من أزواجهن، فضج سكان إريخ بالشكوى منه للآلهة فتأثرت وطلبت من أرورو الإلهة الأم أن تخلق رجلاً يشبه جلجامش ليحاربه وتعيش مدينة إريخ فى سلام. فأخذت أرورو بعض الطين وشكلت منه إنكيدو، وكان جسده يكسوه الشعر وفوق رأسه شعر غزير يشبه شعر المرأة. وكان قويًا ويمكنه أن يتغلب على جيش بأسره، وكان صديقًا للوحوش، يحميهم من الصيادين، ويقطع الشباك التى ينصبونها لصيدها. وأمر جلجامش بالقبض على إنكيدو، ولكن أتباعه عجزوا عن تحقيق هذا الأمر. فبعث جلجامش صيادًا ومعه غانية طلب منها أن تكشف لإنكيدو عن مفاتنها حالما تراه. ونجحت الغانية فى مهمتها وقهرت إنكيدو بسحرها، فضاجعها، وهكذا لوثته، ولم يعد جديرًا بالعيش مع الوحوش بعد أن ارتكب هذا الإثم. وعبثًا حاول أن ينضم للوحوش وشعر بأن ركبتيه تتخاذلان وأحس بالشلل يسرى فى جسده فعاد حزينًا إلى الغانية فأغرته بالذهاب إلى مدينة إريخ. وأصبح إنكيدو صديقًا لجلجامش. ورأى إنكيدو حلمًا فظيعًا شاهد فيه مخلوقًا غامضًا له سحنة كريهة ومخالب نسر يحمله فوق السحاب ويلقى به فى بيت الأشباح، حيث يسكن نرجال وهو "البيت الذى لا يخرج منه أبدًا من يدخله".

وقص إنكيدو رؤياه على جلجامش فقدم قربانًا للإله شمش الذى نصحه بالانطلاق لمحاربة خومبابا ملك جبل الأرز. وذهب جلجامش مع صديقه إنكيدو، ووصلا أخيرًا إلى مقر خومبابا، واشتبك جلجامش فى قتال مع الوحش خومبابا وقتله.



واتفق أن شاهدت الإلة عشتروت البطل جلجامش وفتنت بوسامته فدعته إلى أن يتخذها زوجة له أو عشيقة، فرفض جلجامش، فتميزت غضبًا. وصعدت إلى السموات واقتربت من أبيها آنو وطلبت منه أن يعاقب جلجامش. وتوسلت إليه أن يخلق ثورًا سماويًا يهاجم جلجامش فحقق لها آنو رغبتها وأرسل ثورًا هائجًا انقض على جلجامش وأوشك أن يقضى عليه، لولا أن بادر إنكيدو بالقبض على ذيل الثور وتمزيقه إربًا.

وعاد جلجامش وإنكيدو إلى مدينة إريخ فاستقبلهما سكانها استقبالاً حارًا، ولكن عشتروت صبت جام غضبها على إنكيدو فأصابته بالمرض ولفظ أنفاسه الأخيرة بين يدى جلجامش. وبكى جلجامش صديقه الوفى وتملكه الذعر من أن يلقى حتفه مثل إنكيدو، فانطلق يسعى إلى أوتانابيشتم، ذلك الرجل السعيد الذى نجا من الطوفان ووهبته الآلهة نعمة الخلود.

وصل أولاً إلى جبل ماشو حيث تستريح الشمس كل مساء، وكانت أبواب الجبل يحرسها الرجال العقارب الذين كانت رؤوسهم تلمس سطح الآلهة وتصل صدورهم إلى العالم السفلى. واربد وجه جلجامش عندما رآهم، وتملكه الفزع، ولكنه استعاد رباطة جأشه وطلب من أحدهم أن يدله على الطريق فأجابه الرجل العقرب إلى طلبه. وسار فى الظلمات، وأخيرًا وجد نفسه فى حديقة رائعة بجوار البحر، ورأى أمامه شجرة الآلهة وأغصانها محملة بفواكه من اللازورد. وكانت هذه الحديقة مقر الإلهة سيدورى سابيتو التى ما إن وقعت أنظارها على جلجامش وهو يرتدى جلد وحش حتى فزعت

وتحصنت فى بيتها، ولكن جلجامش هددها بأنه لن يتردد فى اقتحام الباب، فخرجت إليه وعرفت أنه يبحث عن أوتانابيشتم فأشارت عليه بأن يسعى إلى إلقاء أورشانابى النوتى المكلف بقارب أوتانابيشتم. والتقى جلجامش بالنوتى فأمره بأن يقطع من الغابة مائة وعشرين عموداً طول كل منها ست أذرع. وعندما فعل جلجامش هذا دعاه أورشانابى إلى الصعود على ظهر القارب ووصلا إلى مياه الموت التى تحيط بفردوس أوتنابيشم وتقضى على كل من يحاول أن يقترب منه.

واستطاع جلجامش أن يصل إلى أوتانابيشتم أخيراً بمساعدة أورشانابى، وأخبره برغبته فى الحصول على الخلود، فطلب أوتانابيشتم منه أن يظل مستيقظاً لمدة ستة أيام وسبع ليالى، ولكن جلجامش عجز عن القيام بهذه التجربة. ومهما يكن من أمر فإن أوتانابيشتم قال لجلجامش إن فى قاع المحيط نباتاً شائكاً اسمه "الشيخ يصبح شاباً فاتياً" ومن يأكل منه يستعيد شبابه. وغاص جلجامش فى قاع المحيط وحصل على هذا النبات، وانطلق فى قارب أورشانابى عائداً إلى بلاده. وفى طريق عودته توقف عند نبع ماؤه عذب ونزل فيه ليستحم فاجتذبت رائحة النبات ثعباناً فسرقه. وعاد جلجامش إلى مدينة إربخ. (عبدالحميد يونس)

**جليوات**: أغانى الجلوة. ومنها هذه الأغنية، وهى شائعة فى أكثر من بلد:

قومى تخدرى اسم الله يا زينه — يا ورد جوا الجنينـــه
كبش القرنفل يا عروسـه — والورد خيم علينـــا



الله بلالى بـلا لـــى — سهرانه طول الليالـــى
الله يخلـــى أخـــوك — من بين كل الرجـــال
يا ماشطــه مشطيهـــا — شوى شوى لا توجعيهـــا
هيدى بنـت الأكابـــر — ومعـودى عالدلالـــى
الله بلاكـى بلاكـــى — شو عترك شو رماك الـخ

(أحمد أبوسعد)

**جمال الدين شيحة**: انظر: شيحة، جمال الدين.

**جماهيرى** Pop-popular: ظهر هذا المصطلح – فى إطار الثقافة الغربية أولاً– منذ أوائل الخمسينيات؛ لكى يشير إلى أنواع بعينها من فنون الغناء والموسيقى والرسم والشعر، تستخدم عناصر رمزية أو جمالية – بعينها– استخداماً محسوباً لضمان شيوعها بين الجماهير، وبوجه خاص بين الشباب .

ومن المنطقى بالطبع أن كل ثقافة مركبة كبرى، لابد أن تنتج فنونها الشعبية، التى تشيع بين جماهير العامة، وتستخدم فى الاحتفالات والتجمعات الاحتفالية والشعائرية، وفى ليالى السمر وغيرها؛ غير أن الجديد كان التخطيط المدروس لإنتاج هذه الفنون، وترويجها من وجهة نظر تجارية، رغم أن الاستخدام نفسه لم يكن تجاريا.

ورغم أن المصطلح نشأ وتبلور فى الجزء الأنجلو سكسونى من الغرب (بريطانيا وأمريكا الشمالية)، فإن التعبير الألمانى -Volk stumlich (شعبى) الشديد القرب من التعبير الفرنسى Populaire قد استوردته كل الثقافات الأخرى المرتبطة بالثقافة الغربية من

اليابان إلى أمريكا اللاتينية وشرق أوروبا؛ حيث دخل مجالات التعليم والعمل جيل "أطفال الحرب الثانية" وخابت آمالهم فى وعود الجيل السابق، وبدأ انفصالهم عن ذلك الجيل وتقاليده، وبدأ انفصالهم بالتالى عن التراث الجليل لثقافاتهم نفسها . إنها الفترة نفسها التى ظهر فيها مسرح الغضب والعبث... إلخ.

وقد تجلت هذه الفنون الجماهيرية الحديثة فى موسيقى البوب التى تنسب إلى الغرب الأمريكى فى القرن التاسع عشر (وأصولها اسكتلندية وأيرلندية وجرمانية واسكندنافية) وفى توتر إيقاعات موسيقى العشرينيات (عصر الأزمة الكبرى) وساعدها اختراع الجيتار الكهربائى، الذى ساعد الفرق المحدودة العدد على إصدار ضوضاء صوتية صاخبة، واختراع جهاز الترانزستور المحمول.

ومع ظهور المغنى الأمريكى، بريسلى، ثم فرق البيتلز والرولينج ستونز فى بريطانيا؛ بدا الأمر كأنما الثقافة الغربية تعيش مرحلة ثورة اجتماعية ثقافية شاملة؛ خاصة مع انتشار مسرح العبث والغضب ومع ظهور "شعر" أو "قصائد الجاز" السهلة، والإثارية، والمليئة بالحنين للصدق والطبيعة (فى مدارس شعراء ليفربول). ووصل الأمر إلى الرواية - بظهور رواية "اللارواية"، وإلى السينما بظهور الموجة الجديدة؛ حيث يغلب الموقف النقدى واللامبالى، وعدم الاهتمام بالأحداث الكبرى، إنما بالوقائع العادية الناتجة - فى حياة البشر العاديين - من تلك الأحداث الكبرى، التى لم يكن لهم رأى فيها. ثم انتقل تأثير هذه الموجة إلى الفن التشكيلى، الذى برز بقوة فى زخارف الملابس والموتوسيكلات والسيارات، ثم فى أنواع من



المبانى وأثاث المنازل، ثم فى أنواع المنتجات الفنية الشعبية كمسلسلات التليفزيون، والعروض المسرحية الجيدة فى الحانات، وقاعات الرقص وفى الشوارع.

وعلى المستوى النظرى اكتشف النقاد تأثير هذه الموجات على الأدب والدراما والسينما فى شكل الواقعية الجديدة، وارتباطها بظهور أشكال للتعبير الفنى، تسعى لإعادة إنتاج التراث الثقافى العريق فى القدم وتراث العصور الوسطى، من خلال رؤية نقدية وقومية أيضاً، للثقافات الرسمية السائدة. (سامى خشبة)

**الجندبة**: انظر مادتى: سيرة الجندبة، وسيرة الأميرة ذات الهمة.

**الجنزير**: فن أدبى شعبى وحدته القصيدة الطويلة التى تصف تجربة متكاملة. انظر مواد: المسدار، المربع، الواو.

# حرف الحاء

**الحجا**: تسمية سعودية للغز. انظر: اللغز.

**الحجازى**: سمى الحجازى إلحاقًا له بمخترعيه وناظميه من عرب هاجة الحجازيين الذين سكنوا العراق التى مازالت مساكنها لاجام القصب بين البصرة والكوفة. هاجرت جماعة منهم إلى مصر وتوطنت فيها أيام الظاهر بيبرس. والحجازى يأتى فى بيتين من بحر السريع بثلاث قواف بما يشبه الزجل فى كونه ملحونًا، وله أقفال كل أربعة منها بيت. يخالف الحجازى الزجل فى أن القطعة منه على قافية واحدة مهما بلغ عدد أبياتها، ولذلك فهو مستمد من البحور الخليجية. وهو مستمد فى الأصل من الدوبيت رباعى الأشطر كالمواليا والكان وكان والقوما. والبيت الواحد منه ليس شطرين فقط بل الأربعة الأشطر جميعًا كالحال الآن مع العتابة والميمر. يذكر هذا الفن بالقوما إذ يتكرر التعامل به فى رمضان من كل عام. ومن نماذجه من الحجازى المخمس المطلع:

حبيت مليحه من بنات العرب

بضف بعينين سود كحالل ناعسه

حينا حجازية إذا اتبخترت

تبقى على غصن النقا مانسه

الختام:

أنا مليحه، والكرم عادتى

لكن عمرى بالوصال حابسه

فاحرس تغيب عنى بطيب الوصال

ابقى عليك يا منيتى حارسه

(انظر مادة: الزجل) (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: مقدمة ابن خلدون، تحقيق على عبدالواحد وافى؛ محسن القريشى، الحجازى فن شعرى شعبى ضائع، مج التراث الشعبى.

**الحداء**: يقال إن بداية الشعر العربى تكونت من الحداء، لأن الإبل كانت سفائن الصحراء فى الجزيرة العربية، ثم تطورت عن الحداء شعر الرجز كأغنيات عمل ثم تطور عن الرجز الشعر. ويبدو أن الحداء العربى القديم لم يكن شاعراً محترفاً، وإنما كان كل فرد فى القافلة صالحاً للحداء يرتجل ما يقول، ولذلك كانت القافلة الواحدة فى بعض الأحيان تضم أكثر من حاد واحد.

كان الحداء القديم يصف ناقته التى أهزلها الظمأ، أو يصف سكون الليل والقمر المضىء من حوله، أو يعبر عن شوقه إلى أحبته الذين فارقهم وحزنه لهذا الفراق وشوقه الذى استبد به. ثم استجد



فى الإسلام- فيما يظن- الحداء بالمدح، فقد قيل أن حادياً حدا بعبدالملك بن مروان فكان يخاطب الجمل الذى يركبه عبدالملك ويهنئه بأن خليفة الله هو الذى امتطاه.

ولا تختلف مضامين أغانى الحداء الحديثة عن القديمة، فمما جمعه "تبريو الكساندرو" من أغانى الحداء عام ١٩٦٧ من محافظة أسوان بمصر ما يلى:

يا بكرتى يام الجرس رنانه لم خافى

البخور ولا حيرانه

خشيت البلد نقرع الطيرانا

فرحت لى رأيت الأهل ورانا

وهيى... وهيى...

وأخرى تقول:

أهو ياجملى يا ساكن بى

أيا شمس غيب يا سفاين حالى

بلدى بعيدة وخاطرى فى محلى

دى وهيى... وهيى...

أنا بامدح المليحى

وبامدح قبه خضره والمسايك ريحى

وهيى... وهيى...

ويرى الكساندرو أن أغانى الحداء من الأنواع الحرة ذات الارتجال والإيقاع الحر والحركة الحرة، وأنها تختلف باختلاف الجهات، وتتغير الطبقة الصوتية فى نهاية كل مقطع موسيقى وهى

تخاطب الجمل أثناء سيرة فى الصحراء، وتذكر اللحظات السعيدة التى يستقبله فيها أهله عند وصوله بالأغانى والطبول، أو تمدح الجمل الذى يقوم على حماية صاحبه الذى يقضى فى جواره حياة سعيدة بعيداً عن دهاء الناس ومكرهم.

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: حسين نصار، الشعر الشعبى العربى؛ مجموعة تسجيلات تبرير الكساندرو المحفوظة بمركز الفنون الشعبية.

**حدوتة (حكاية خرافية)**: مصطلح محلى فى مصر يكاد يرادف مصطلح حكاية خرافية بصفة خاصة. ولهذا المصطلح مرادفات كثيرة فى الأقطار العربية. ففى الخليج العربى حزوة (حزاوى) وكذلك فى تونس؛ وسالفة (سوالف)، وفى فلسطين حكاية، وفى العراق حجوة...وهكذا. ولفظ حدوتة تحريف لكلمة أحدوتة فى اللغة الفصحى، وتدل على الحكاية التى تسرد على الأطفال خاصة. ويغلب على الحواديت اللهجة العامية الخاصة بكل منطقة. وقد اشتهرت حواديت كثيرة لا تزال ترددها النساء العجائز خاصة. وقد أورد أحمد أمين فى قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية نماذج من هذه الحواديت، كما أورد رشدى صالح عدداً آخر منها فى مؤلفه فنون الأدب الشعبى (١٩٥٦)، ومنها حكاية جُلّيدة، والديك الأخضر، ونص نصيص، وفرط الرمان، وكبى العسل وشيلين. وهناك مجموعة من الحكايات المسجلة ميدانياً محفوظة بمركز الفنون الشعبية بمصر قام بجمعها أحمد عبدالرحيم، بالإضافة إلى مجموعات عربية أخرى فى مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية، ومركز الفولكلور



العراقى، وغيرها من الجهات المهتمة بالفولكلور، وجميعها بحاجة لمن ينشرها حتى يستفاد منها.

أولى الدارسون عناية فائقة بالحواديت (الحكايات الخرافية) وبصفة خاصة من حيث أن فيها كنوزاً ثمينة من الناحية الفنية، فقد أرجعها فريدريش فون درلاين إلى تصورات ومعتقدات الشعوب الشعوب وإلى أصول روحانية وطوطمية وفيتشية. كما ظهرت مساجلات مهمة فى القرن التاسع عشر بين الأخوين جريم، وفون أرنيم فى شأن هذه الحكايات. فبينما رأى الأخوان جريم ضرورة الحفاظ عليها كثروة فنية بكر تمثل الطبيعة الإنسانية على سجيتها ورأيا ضرورة تسجيلها بلغتها من أفواه الناس، رأى أرنيم أنه من الضرورى وضعها فى ثوب فنى جديد على يد الأدباء والمثقفين (انظر مادة: حكاية شعبية).

وكانت دراسة الحواديت (الحكايات الخرافية) نقطة التحول فى نشأة المنهج الشكلى على يد فلاديمير بروب الذى رأى أن الحكاية الخرافية تبنى على عدد من الوحدات الوظيفية (الأفعال)، وهى لا تزيد بحال من الأحوال عن إحدى وثلاثين وظيفة فى أى حكاية وهى:

١-تغيب أحد أفراد الأسرة، ٢-التحريم أو التحذير، ٣-ارتكاب المحظور، ٤-السؤال أو اختبار البطل، ٥-تلقى معلومات عن الهدف (أو البيان)، ٦-الخديعة، ٧-الاستسلام للخداع (التواطؤ)، ٨-الغدر أو الحرمان (الأذى) أو الشعور بالنقص، ٩-التزام الحصول على الضالة، ١٠-المساومة مع الشخصية الشريرة، ١١-الخروج أو الرحيل، ١٢-الاختبار من الشخصية المانحة، ١٣-رد فعل البطل،

١٤-تلقى الشيء المسحور، ١٥-الانتقال عبر المكان (للعالم المجهول)، ١٦-مقابلة الشخصية الشريرة والصراع معها، ١٧-إصابة البطل (علامة فى البطل)، ١٨-الانتصار على الشخصية الشريرة، ١٩-إصلاح الضرر أو الحرمان (الحصول على الحاجة)، ٢٠-عودة البطل إلى بلده، ٢١-المطاردة (شخصية شريرة تقتفى أثر البطل)، ٢٢-هروب البطل أو النجدة، ٢٣-الوصول غير المتوقع إلى بلد البطل، ٢٤-البطل المزيف يدعى الحق لنفسه، ٢٧/٢٦/٢٥-التكليف أو المهمة الصعبة، ٢٨-البطل المزيف ينكشف (التعرف)، ٢٩-الوضع الجديد للبطل (تحول الشكل)، ٣٠-العقاب للشخصية الشريرة، ٣١-الزواج (زواج البطل).

وقد اهتمت عدة دراسات عربية بالحواديت، من أهمها دراسة نبيلة إبراهيم فى كتابها قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية، حيث لخصت فيه الخصائص الشكلية للحكاية الخرافية التى تنحصر فى الآتى:

١- أنها تعيش فى العالم المجهول الملىء بالخيال والسحر والجن.

٢- شخوص الحكاية تميل إلى التسطيح فهى أشكال من دون أجساد.

٣- البطل تنقصه تجربة البعد عن العالم المجهول، فهو ينغمس فى عالم الخيال ويعيش فيه (عالم ذو بعد واحد).

٤- تعيش فى عالم تجريدى لا حسى ويغلب عليها الأسلوب الانعزالى عن الزمان والمكان.

٥-يغلب على شخوصها ظاهرة التسامى.



وأما عن وظائفها فإنها تحقق للإنسان الشعبى حياة العدالة والحب التى يحلم بهما، وتقدم جوابًا شافيًا عن السؤال الذى يدور بخلده عن مصيره، وهى تقول للإنسان: هكذا عليك أن تعيش خفيفًا متفائلاً متحركًا مغامراً مؤمنًا بالقوى السحرية فى عالم الغموض. والحكاية الخرافية تحول كل ما هو ثقيل فى عالم الواقع إلى شىء خفيف مرئى.

والحواديت مشبعة بالرموز فتحول رجلاً ممسوخًا فى صورة حيوان إلى رجل جميل عن طريق الكلمة الطيبة والمعاملة الحسنة (رمزا للشر الذى يتحول إلى خير عن طريق الحب الصادق)، وكذلك المرأة التى ترتكب المحظور وتفتح باب الحجرة المظلمة وينكشف سرها فتفقد زوجها وحياتها الرغدة (رمزا للرغبة الملحة الكامنة فى الإنسان لمعرفة المجهول وحب الاستطلاع الذى يتملك من نفسه). والفتاة التى يحبسها أبوها فى قلعة فى جزيرة نائية بعيداً عن الرجال (رمزا للتجارب التى تخوضها الفتاة منذ أن تدخل فى سن النضج إلى أن تتزوج).

وفى بعض الحكايات تلخيص رمزى لمراحل نمو الإنسان: فحكاية الليمونات الثلاث المصرية – التى درستها نبيلة إبراهيم على سبيل المثال – تبدأ والبطل صبى صغير يبتلى بعشق الليمونات الثلاث. ثم تساعده شخصية خيرة بأن تمنحه الحصان السحرى والطعام، فينجح فى الحصول على الحيوانات الثلاثة. وينجح فى المحاولة الثالثة فى الاحتفاظ بالفتاة الجميلة التى تخرج من الليمونة، ولكنه يفقدها بعد تدبير العجوز وسحرها الفتاة إلى حمامة طمعًا فى

الزواج من الفتى. وينكشف أمرها فى النهاية ويفوز البطل ويتزوج بالفتاة. هذه الحكاية تلخص رحلة الإنسان مع تجاربه الداخلية ولاشعوره فهو يحاول أن ينفصل عن حضن أمه، ويصل بعد ذلك إلى الوعى والنضج، ثم أخيرًا يصل إلى مرحلة تحقيق الإنجاز والنجاح ويتزوج فى النهاية.

وللحواديت العربية مميزاتها فى البدء والختام وأسلوب القص. فالعادة أن تبدأ الحدوتة بأن يطلب القاص إلى المستمعين أن يذكروا الله ويوحدوه أو يصلوا على النبى من قبل: وحدوا الله.. كان فيه ملك وما ملك إلا الله، أو صلوا على النبى.. كمان زيدوا النبى صلاة. وفى العراق تبدأ الحواديت بعبارة تقليدية: أكو ماكو... وعبارة كان ما كان وعلى الله التكلان.. وفى فلسطين سمعونا صلاة النبى. أما العبارات التى تقال بعد الفراغ من الحدوتة فهى عبارات تقليدية أيضًا من قبيل: توتة توتة فرغت الحدوتة، أو عاشوا فى التبات والبنات وخلفوا صبيان وبنات، أو لو كان معاية طاقية كنت مليتها حمص وسمسمية. وفى العراق تختم الحدوتة بالقول: لو بيته كريب جان (كان) جبتلكم طبك (طبق) حمص وطبك زبيب. وفى فلسطين تختم بعبارة حكايتى حكيتا فى عبك حطيتا توتو توتو فرغت الحدوتو.. وفى قطر تختم بالقول: ورحنا عنهم وجينا حتى شيء ما عطونا... وهكذا فى كل قطر عربى.

ولا نستطيع أن ننكر الفضل الكبير للحواديت وتأثيرها على الأدباء سواء عن طريق مباشر أو غير مباشر، فمازال الكتاب والأدباء يكتبون مستوحين فى رواياتهم جو الحكاية الخرافية، ومثال



ذلك كتابات الأديب الألمانى هيرمان هيسى فى حكاية "حلم الناس". وفى مصر يبدو تأثير الحواديت واضحًا فى كتابات توفيق الحكيم ومنها مسرحيته يا طالع الشجرة، ورحلة صيد التى يعيش بطلها فى دوامة يختلط فيها الزمان والمكان، وتتغير صورته فى صور مختلفة وجه إنسان ووجه امرأة شابة جميلة، ورئيسة ممرضات...وهكذا مما يظهر تأثير الحواديت فى الإبداع الذاتى لدى الأدباء. (انظر مواد: حكاية شعبية، أدب شعبى، بروب فلاديمير). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية؛ عبدالحميد يونس، الحكاية الشعبية؛ رشدى صالح، فنون الأدب الشعبى، ج٢؛ محمد طالب الدويك، القصص الشعبى فى قطر، ج١، ج٢.

**حنر بنر**: الاسم المحلى للعبة "تريك تراك" فى الأردن. انظر مادة: تريك تراك (لعبة).

**الحردلو**: شعر شعبى يشتهر فى السودان ويرتبط باسم شاعره الذى نظمه وهو محمد بن أحمد عوض الكريم أبوش الذى ينتمى إلى قبيلة الشكرية العربية بالسودان. وقد لقب بالحردلو لما عرف عنه من حدة الطبع وحرد المزاج وسرعة الغضب. وكان الحردلو زعيمًا لقبيلته فأراد أفرادها إبعاده من زعامتهم مرددين عبارة "الحاردلوه" بمعنى ابعدوا هذا الرجل حاد الطبع، ولم تلبث العبارة أن أصبحت لقبًا له اشتهر به.

والحردلو ينظم على وزن يعرف فى السودان باسم "الدوبيت السودانى"، وإن كان الاسم لا ينطبق تمامًا على هذا الوزن، بل لا

صلة له بما يعرف عن وزن الدوبيت الفارسى الذى استعاره شعراء العصر العباسى. ويرى بعض الدارسين أن الحاردلو عبارة عن رجز عربى صميم يختلط أحيانًا بوزن الكامل. ومن نماذجه من أشعار الشاعر الحاردلو نفسه:

يا خالق الوجود.. أنا قلبى كاتم.. سرو
ما لقيت من بدرك.. المعنى بيهو.. إبرو
بهمت منصح الوادى.. المحزر.. درو
قعدت قلبى تطوى.. وكل ساعة.. تغرو. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: عبدالمجيد عابدين، الأدب الشعبى فى السودان.

**الحزاوى**: الاسم المحلى للغز فى قطر وبعض مناطق الخليج العربى. (انظر مادة: لغز، غطاوى).

**حزوة (حزاوى)**: انظر مواد: حدوته.. حكاية شعبية، سالفة.

**الحزورة (الحزازير أو الحزورات)**: التسمية العراقية للغز. انظر: اللغز.

**حزيرة**: انظر مواد: فزورة، لغز.

**حسن الهلالى**: هو الحسن بن سرحان يمثل الرياسة على أمراء وفرسان بنى هلال. ولقب بالسلطان أى الرئيس المعنوى على الفرسان، وأضفت عليه السيرة فى روايتها المصرية صفات الملك والسلطنة والكرم والمروءة، وصورته حاكمًا عادلاً معتزًا بقومه يقبل بمشورة أمراء الهلالية. بل إنه يعفو عن دياب بن غانم فى الحلقات الأخيرة من السيرة بعد أن اضطر لحبه حفاظًا على الصالح العام.

وعلى مدار السيرة يتمتع حسن الهلالى بالخصال التى تدلك على



المثالية فى السلوك، وهى العفو عند القدرة، وتأكيد العدل والرحمة. ونراه فى التغريبة يعفو عن أبناء الملوك الذين حاربوا الهلالية ويملكهم فى مكان آبائهم. وهو يرحب بالشعراء الذين ينزلون عليه، فيبالغ فى إكرامهم ويضاعف لهم العطايا. وقد أبعده الوجدان الشعبى فى مصر عن الجو القبلى، وأحاطوه بهالة من الإجلال والوقار والاحتشام والحسن فى الهيئة والسمت ما يجدر بالملوك والسلاطين. وحتى يكسبوه الصفة الواقعية زعموا أنه هو الذى شيد فى القاهرة المسجد المعروف بمسجد السلطان حسن للتدليل على البذخ والكرم. (وإن كان المعروف أن الذى شيده هو الملك الناصر حسن عام ٧٥٧هـ). وأصبحت شخصية حسن مضربًا للمثل بما يدل على الكرم وحسن الهندام، ففى مصر يقولون "عامل أبوعلى". (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: عبدالحميد يونس، السيرة الهلالية. ملحمة فروسية شعبية؛ محمد فهمى عبداللطيف، أبوزيد الهلالى.

**حصة السيد زيد الرفاعى**: انظرها فى المجلد الأول من هذه الموسوعة.

**حكايات الجان**: من أنماط الحكايات الشعبية التى يغلب عليها صفة الخوارق، وتقوم بالأحداث فيها شخصيات خارقة. وهو أقرب أنواع الحكايات إلى مصطلح الحدوتة (انظر: حدوتة). ويرى الكسندر كراب أن حكاية الجان أحدوثة متواترة بالرواية الشفاهية، ولها قدر من القوام، وأنها جادة فى الغالب الأعم، ومع ذلك لم يسقط عن بعضها عنصر المرح.

تدور أحداث حكايات الجان فى بلاد بعيدة عن عالم الواقع وأبطالها شخصيات لا أسماء لها، كالملك والوزير وأمنا العجوزة. وهو قصص نثرى تصلح عباراته لكل شخصية مشابهة أو موقف مشابه. فهى فى جوهرها حكايات ميلودرامية، من حيث الانفعال العاطفى، ومن حيث الطابع الذى يطبعها. وغالبًا ما يستعين البطل بشخصية خارقة يكسب ودها بجميل يصنعه لها أو فضيلة أو كلام يخلبها. وهو (البطل) يتحلى بالفضائل، ولا يعلق به أى ضعف، ولا تتطور شخصيته، فمنذ بدء القصة يكون متفوقًا بذكائه أو نقاء نفسه، ويظل كذلك إلى نهاية الحكاية، وذلك بمعاونة خدامه الطيبين من الجان أصحاب الخوارق.

وللتشابه الشديد بين حكايات الجان عالميًا أرجعها بعض الدارسين من أتباع النظرية الجغرافية التاريخية، وعلى رأسهم تيودور بنفى، إلى أصل هندى هاجرت منه إلى أوروبا وبقاع العالم الأخرى. ولكن هذه النظرية تعرضت للهجوم من قبل أندرو لانج وزملائه أتباع نظرية تعدد الأصول التى تعرضت للهجوم هى الأخرى للنقد على يد أتباع المدرسة الأنثروبولوجية، الذين يستنتجون أن بعض الجزئيات التى تدخل فى تكوين الحكايات هى بقايا متخلفة من مرحلة ثقافية ماضية مثل الطوطمية، أو بعض النظم الاجتماعية مثل توريث العرش للبنت بدلاً من الابن. كما حاولت النظرية النفسية هى الأخرى تفسير أصل حكايات الجان، وردتها إلى طقوس قديمة وإلى احتفالات الجماعات البدائية ومواكبها. أما مدرسة التحليل النفسى فقد رأت أن هناك عقداً نفسية مختلفة تنشط فى سن الطفولة تدعو إلى إنشاء هذه الحكايات.



وأما الجان الذى يظهر فى هذه الحكايات فقد تعددت الآراء حول تصور أصله، فهى كائنات من فلول قوم قدماء بعد أن غزاهم قوم آخرون فاعتصموا بالجبال والكهوف والأماكن الخربة، أو هم كائنات كانت فى أصلها آلهة أو أبطالاً، أو هى تجسيد للأرواح البدائية وراء الكائنات والظواهر الطبيعية، فروح الشجرة جنية، وروح الماء حورية، ومن الجان الخير والشرير.

ولا تخرج علاقات الجان بالبشر فى حكايات الجان عما يلى: ١- الجن يعين البشر. ٢-الجن يلحق الأذى بالبشر. ٣-الجن يخطف أفرادًا من البشر لأغراض خفية. ٤-استبدال الجنى بواحد من البشر. ٥-زيارة أفراد من البشر لأرض الجان. ٦-عشيقة من الجن لواحد من البشر. وتروى بعض الحكايات أنباء الحب الذى ينشأ بين رجل من عالم الإنس وأنثى من عالم الجن. فالأنسى يحب جنية وتقبل الزواج منه بشرط واحد كألا يراها فى أوقات معينة، ثم يخالف الجنى الشرط ويفقد الجنية، ويحاول استعادتها، وقد يفلح فى هذه المحاولة. (انظر مواد: حدوتة، وكذلك المواد المتعلقة بالجن فى المجلد الخامس من هذه الموسوعة). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: عبدالحميد يونس، الحكاية الشعبية؛ الكسندر كراب، علم الفولكلور، ترجمة رشدى صالح.

**حكايات الحيوان**: من أقدم ما عرف من حكايات، ويقوم الحيوان فيها بالدور الرئيسى. وهى حكاية قصيرة شارحة أو مفسرة- من حيث جوهرها- لطبائع الحيوان أو هيئته. من شواهدها المشهورة تلك التى تفسر السبب فى أن الدب غير مذَنَّب، حيث تقول أنه أضاع

ذَنَبه. ومنها حكاية عصفور الجنة الصغير ذى اللون الأحمر فى صدره المعروف باسم "طائر النار" لأنه هو الذى جلب النار من السماء لخير البشرية.

ويرى العلماء أن بعض حكايات الحيوان كتلك التى تتكلم عن خلود الحيوان (الحية على سبيل المثال) قد تنمو وتصبح أساطير كاملة التكوين، بل يمكن الزعم أنها تطورت لتصبح أصل الحكايات التى تدور حول الآلهة.

ومما يميز حكاية الحيوان عن الخرافة- وهى فى جوهرها حكاية حيوان ترمى إلى إظهار غرض أخلاقى أو موعظة اجتماعية- أنها تخلو من التعاليم الأخلاقية.

يقع فى مكان الصدارة من هذا الجنس الأدبى كتاب كليلة ودمنة المنسوب لابن المقفع، فهو يمثل نموذجًا فريداً لاتصال الثقافات والحضارات من ناحية، ولتنويعات هذا الجنس الأدبى من ناحية ثانية. وكان أصل حكاياته مثار خلاف بين العلماء، حيث ذهب بعضهم إلى أنه هندى، ورأى آخرون أنه فارسى، بينما رأى قسم ثالث أنه عربى. ولحكايات هذا الكتاب وظيفة تربوية مهمة بوصفه عظات أو أمثال رواها الحكيم الهندى بيدبا للملك دبشليم الذى كان يطلب الموعظة ويخشى التهور، فيضرب له بيدبا الأمثال بحكايات الحيوان "..اضرب لى مثلاً لمتحابين يقطع بينهما الكذوب المحتال" "..قال زعموا أن ثوراً...". (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: عبدالحميد يونس، الحكاية الشعبية؛ الكسندرا كراب، علم الفولكلور، ترجمة رشدى صالح.



**حكايات المعتقدات**: قسم حسن الشامى حكايات المعتقدات إلى ما يلى:

أ- حكايات معتقدات تعليلية مثل كيف حاز الخضر على الخلود؟

ب- حكايات الأقطاب وأبطال الثقافة مثل تقسيم الأرض إلى أربعة أقسام بين الأقطاب، ودائرة الأولياء المحليين عن اكتساب الولاية وكرامة الولى، ثم حول أبطال الثقافة كعلى ابن أبى طالب، ومارجرجس.

ج- حكايات معتقدات حول الجن والسحر والذكريات الشخصية حول هذين العنصرين. انظر كذلك: قصص الأولياء، وحكاية صوفية، والحكاية الشعبية.

**الحكايات الواقعية**: تقسمها نبيلة إبراهيم إلى أنواع هى: (أ)حكايات الواقع الأخلاقى: وهدفها المحافظة على القيم مثل الأصالة والقناعة، ومن أمثلتها "من أمنك لا تخونه ولو كنت خاين"، الصبر، (ب)حكايات الواقع الاجتماعى: وهى تكشف عن الصراع الطبقى، وعلاقات الفئات المختلفة، والعلاقات داخل الأسرة، والغنى والفقر، (ج) حكايات الواقع السياسى: وهى تكشف عن الحاكم المتسلط الذى شاء أن يتخلص من شيوخ البلد والانصراف إلى مصلحته الخاصة، (د) موقف الإنسان من العالم الغيبى: وهى تعبر عن مخاوف الإنسان إزاء العالم المجهول "القدر" "المكتوب على الجبين لازم تشوفه العين"، الرزق "اللقم تمنه النقم". للمزيد انظر: المادة التالية.

**الحكاية الشعبية**: مصطلح يشير إلى القص الشفاهى عموماً أو إلى جنس خاص منه. وقد انتشر المصطلح انتشاراً واسعاً، ولكنه لم

يحل تماماً محل مصطلح حكايات الجان الذى استمر فى الاستخدام الأدبى والشعبى. وتشكل الحكاية الشعبية مع الأسطورة والخرافة جميعًا ثلاثية التصنيف الأوروبى للقص الشفاهى. وقد وضع الباحثون بعض الفروق بين هذه الأجناس الثلاثة وفقًا لاعتبارات ثقافية، أو للوظائف التى تقوم بها، أو علاقتها بالحقيقة أو الواقع، أو من حيث شكلها القصصى أو زمنها، أو مكان وقائعها (انظر الفقرة الأخيرة من هذه المادة).

وإذا كان مصطلح الحكاية الشعبية هو ترجمة للمصطلح الإنجليزى Folktale، فإن المصطلح الذى كان معروفًا فى ألمانيا Volksm?rchen، وفى فرنسا Conte de-feé، وهما مرادفان لمصطلح Fairy Tale. ومع هذا نجد الترجمة العربية للمصطلح من يدافع عنها. فالدكتور عبدالحميد يونس يقول "الحكاية من المحاكاة أو التقليد) فهى ترتبط بمحاكاة الواقع بواسطة الكلمة، أو على أقل تقدير بمحاكاة واقع نفسى يقتنع أصحابه بحدوثه. وهو يفرق بين مصطلح الحكاية والقصة، فالقصة مشتقة من قص الأثر أى تتبعه (حسب لسان العرب)، ولذلك تقترن القصة بالواقع ولا تتجاوزه كثيراً، وتقترن بالتاريخ أو ترادفه، ثم اتسع مدلولها حتى أصبحت مصطلحاً عاماً يستوعب فنون السرد جميعاً. والدكتور يونس ممن يوسعون مجال الحكاية الشعبية لتشمل: الأسطورة، والسيرة أو الملحمة، وحكاية الحيوان، وحكايات الجان والخوارق، وحكايات الألغاز، والمثل والنوادر، والقصص الفكاهى. وفى رأيه أن ما يميز الحكاية الشعبية هو عراقتها، وانتقالها من شخص إلى آخر بحرية



عن طريق الرواية الشفوية فى الغالب، وأنها تتسم بالمرونة والقابلية للتطوير. أما الدكتورة نبيلة إبراهيم فهى تضيق مفهوم الحكاية وتحصرها فى الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية وتفرق بينهما وبين الأسطورة، والخرافة، والقصة الغنائية وما إليها من أنواع أخرى.

وعلى عكس ما هو شائع من أن الاهتمام بجمع الحكايات الشعبية بدأ فى أوروبا بداية من القرن الرابع عشر الميلادى بظهور مجموعة بوكاشيو المسماة "دى كاميرون"، أو فى القرن السابع عشر بعد ظهور مجموعة بازيلى، أو حتى فى بداية القرن التاسع عشر عندما ظهرت مجموعة الأخوين جريم، على العكس من هذا كان هناك بعض المؤرخين- ومن بينهم هيرودوت- الذين اهتموا بتسجيل الحكايات الشعبية فى ثنايا وصفهم للعادات والحياة اليومية. فقد ضمن هيرودوت كتاباته عن مصر عدداً من القصص الشائع حينذاك (القرن الخامس قبل الميلاد). وكانت ترجمة ألف ليلة وليلة إلى اللغات الأوروبية فاتحة لظهور مجموعات كثيرة من الحكايات الشعبية ومنها مجموعات جيفرى تشوسر "حكايات كانتربرى"، وبازيلى وغيرهما. ولكن يبقى عمل الأخوين جريم فى ألمانيا هو أهم المجموعات على الإطلاق، لأنها سجلت من أفواه الفلاحين دون تغير تقريباً، ومن ثم فتح عملهما الباب أمام غيرهما من الباحثين والجامعين للاهتمام بجمع الحكايات بلغتها من أفواه الناس.

ولا يختلف الدارسون على اعتبار الحكاية الشعبية أحد أهم أشكال الأدب الشعبى لما تجسده- بمفهومها العام- من درجة عالية من الصقل الفنى، ولتعدد أصولها وموضوعاتها وأنواعها. ومع أن

رواة القصص والمعلقون عليها أحيانًا ما يعتبرونها سرداً خيالياً، أى أنها من خلق الخيال الشعبى، إلا أن قيمتها تظهر فى الإطار الفنى للحكاية وصياغته فى كلمات وربطه بتركيبة من الصيغ المتاحة مما يعد ضربا من العمل الخلاق الذى يتبعه القصاصون والرواة، وتبدو مهارتهم من خلاله.

وقبل الحديث عن أنواع وتصنيفات الحكاية الشعبية وطرق دراستها ووظائفها يتعين توضيح ما يلى:

١- تمثل الطرز والموتيفات، الصيغ الأساسية التى يتم التعرف عليها بوصفها عناصر للمحتوى أو المضمون الحقيقى حسب رأى طومسون فى مقدمته لفهرس الموتيف فى الأدب الشعبى (الطبعة الأولى ١٩٣٢-١٩٣٦).

٢- قد تتمركز هذه الموتيفات حول نمط معين من الشخصية فى إحدى الحكايات، وقد تتناول الملابسات والظروف المحيطة بعمل الشخصية فى أنماط أخرى.

٣- يشتمل إطار الحكاية على مقدمة وخاتمة، بالإضافة إلى الروابط الصيغية التى يستخدمها الرواة بصورة مباشرة حسب الموقف الذى يتم فيه القص. ويبرع الرواة فى تهيئتهم جواً لتقبل الحكاية من خلال طريقة سرد الحكاية وتتابع أحداثها وفق نسق معين.

٤- من الطبيعى أن تكون المواقف الصيغية الأساسية التى تتدرج فى تقديم أحداث القصة أقل فى عددها من طرز الحكايات، حيث تقوم بالربط بين الحكايات المختلفة ووضعها فى مجموعات.



٥- يشيع توظيف الصيغ البلاغية النمطية فى الوصف التركيبى للأبطال وللأعداد ولمناظر الجمال أو الرعب ومواقف الذروة ونقاط التحول فى الحكاية. ويشمل التتابع اللفظى صيغ المونولوجات أو الأحاديث التى يحاور فيها البطل نفسه، والتى تسبق المواقف الرئيسية والمحاورات الدرامية بين الشخصيات.

٦- يعد تكرار مقاطع معينة أو تكرار مغامرات وأفعال بعينها ثلاث مرات أمراً شائعًا فى تركيب الحكايات.

من أشهر التقسيمات المعروفة لأنواع الحكاية الشعبية ما أورده الكسندر كراب فى مؤلفه علم الفولكلور (الذى ترجمه إلى العربية رشدى صالح) فهو يحددها فى الأنواع التالية: حكايات الجان، والحكاية المرحة، وحكاية الحيوان، والخرافة المحلية، والخرافة المهاجرة، والسيرة النثرية. ويرى كراب أن حكايات الجان أحدوثة متواترة بالرواية الشفاهية، منثورة، تتمركز حول البطل الفقير أو الوحيد فى بدايتها. وبعد سلسلة من المغامرات- تلعب الخوارق فيها دوراً ملموساً- يستطيع البطل أن يصل إلى غرضه، فيعيش حياة سعيدة إلى النهاية. وأما الحكاية المرحة فهى أحدوثة قصيرة، منثورة أو منظومة تحكى نادرة أو سلسلة من النوادر، وتنتهى إلى موقف فكه مرح، وتندر فيها الخوارق. وحكاية الحيوان من أقدم ما عرف من قصص، وهى إما أن تكون حكاية شارحة أو مفسرة من حيث جوهرها لشكل حيوان معين أو لطبيعته. والخرافة المحلية تختلف عن الخرافة فى أن الأولى ترتبط بمكان محدد ولا ترحل، أما الثانية فإنها تميل إلى الطول ولديها القدرة على الارتحال، وتكاد تكون

عالمية. والسير النثرية هى مأثورات لتواريخ وأنساب عائلات معينة ووقائع تاريخية تنتقل بالطريق الشفاهى.

وعلى مستوى الوطن العربى، فمن بين من اهتموا بدراسة الحكايات الشعبية أو جمعها، نبيلة إبراهيم فى مصر، ومحمد طالب الدويك فى قطر، وبسام ساعى فى سوريا، وأحمد عبدالرحيم نصر فى السودان، ونمر سرحان فى فلسطين، وكاظم سعدالدين فى العراق، وصفوت كمال فى دراسته للحكاية الكويتية وغيرهم.

وتقسم نبيلة إبراهيم على سبيل المثال الحكايات الشعبية إلى:

١- الحكاية الخرافية: مثل الشاطر حسن، والليمونات الثلاث.

٢- حكاية الحيوان وهى نوعان: (أ)حكايات تعليلية مفسرة لشكل حيوان، (ب)خرافات أو فابولات مثل كليلة ودمنة.

٣- حكايات دينية أو "أسطورة أخيار" تدور حول الملائكة والأنبياء والأولياء.

٤- **حكايات واقعية، وهى أنواع أيضًا**: (أ)حكايات الواقع الأخلاقى: وهدفها المحافظة على القيم مثل الأصالة والقناعة، ومن أمثلتها "من أمنك لا تخونه ولو كنت خاين"، الصبر، (ب)حكايات الواقع الاجتماعى: وهى تكشف عن الصراع الطبقى، وعلاقات الفئات المختلفة، والعلاقات داخل الأسرة، والغنى والفقر، (ج) حكايات الواقع السياسى: وهى تكشف عن الحاكم المتسلط الذى شاء أن يتخلص من شيوخ البلد والانصراف إلى مصلحته الخاصة، (د) موقف الإنسان من العالم الغيبى: وهى تعبر عن مخاوف



الإنسان إزاء العالم المجهول "القدر" "المكتوب على الجبين لازم تشوفه العين"، الرزق "اللقم تمنه النقم".

٥- الحكاية المرحة: مثل "هدية ورزية".

٦- من أهم أنواع الحكايات الشعبية تلك التى تدور حول شخصية تاريخية يقصد الشعب من روايتها التمسك بوحدة الأسرة أو الشعب مثل حكاية الإسكندر الأكبر "الرواية العربية"، وحكاية عمر النعمان من حكايات ألف ليلة وليلة. ومنها أيضًا حكايات تحاول إصلاح الواقع المعيش مثل حكاية "الصياد والثور إذا شبع يرقص".

أما حسن الشامى فقد تمثل جهده المهم فى هذا المجال فى ترجماته لفهرست آرنى- طومسون للطرز، وتصنيفه للموتيفات. كما اهتم فى مؤلفه بالإنجليزية Folktale of Egypt بتقسيم حكايات المعتقدات إلى ما يلى:

أ- حكايات معتقدات تعليلية مثل كيف حاز الخضر على الخلود؟

ب- حكايات الأقطاب وأبطال الثقافة مثل تقسيم الأرض إلى أربعة أقسام بين الأقطاب، ودائرة الأولياء المحليين عن اكتساب الولاية وكرامة الولى، ثم حول أبطال الثقافة كعلى ابن أبى طالب، ومارجرجس.

ج- حكايات معتقدات حول الجن والسحر والذكريات الشخصية حول هذين العنصرين. .

وإذا ما استعرضنا طرق دراسة الحكاية الشعبية عالميًا نجد أنها انبثقت فى الأساس من نظريتين: الأولى ما أطلق عليه الانتشارية، وترى أن الهند هى المستودع الأساسى للحكايات، وقد

تزعمها تيودور بنفى. أما الثانية فترى أن الحكاية الشعبية ظهرت نتيجة لمرحلة ثقافية وحضارية معينة من التاريخ البشرى فى مناطق العالم بأسره. ومن هاتين النظريتين انبثقت طرق دراسة الحكاية وهى:

١- **المنهج التاريخى الجغرافى**: ويتلخص هدفه فى إعادة بناء وجمع وتأريخ الشكل الأولى للحكاية من خلال المقارنات بين التنويعات المتاحة للحكاية، ومن ثم يرسم للحكايات طريق انتشارها وتوزيعها فى أنحاء العالم. والمقومان الرئيسيان لهذه المدرسة هو الطراز، والطراز المنشئ أو الأصلى. وقد بنى ستيث طومسون تصنيفه على أساس هذه الطريقة.

٢- **المنهج الشكلى**: وهى الطريقة التى نقلت التساؤل التاريخى من حكاية بعينها إلى الجنس الأدبى بأكمله. ويعد فلاديمير بروب Propp (1895-1970) زعيم هذا المنهج بلا منازع. ففى تحليله لأكثر من مائة حكاية روسية فى مؤلفه "الحكاية الخرافية" (صدر عام ١٩٢٨ وترجم إلى الإنجليزية عام ١٩٦٠) اعتمد بروب مفهوماً أساسياً هو الوظيفة والدور أو "الوحدة الوظيفية"، فكل وظيفة هى: فعل لشخصية من شخصيات الحكاية. ولا تزيد الوحدات الوظيفية فى أية حكاية بحال من الأحوال عن إحدى وثلاثين وحدة تتتابع بترتيب ثابت بما يميز الحكاية الخرافية بوصفها جنساً أدبياً. والوحدات الوظيفية هى ثنائيات منطقية لسبب وأثر أو رد فعل مثل التحذير وكسر المحظور، والمقاومة والانتصار... وهكذا. وتؤدى شخصيات الحكاية سبعة أدوار أساسية هى: المانح، والمساعد،



والشرير، والفاعل، والأميرة، والبطل، والبطل المزيف.. وقد طور عدد من الباحثين هذا المنهج بمرور الوقت، وقد طبقه آلان دندس فى أمريكا على حكايات الهنود الحمر، وطوره كلود بريمون فى فرنسا.

وتعد جهود نبيلة إبراهيم الرائدة أهم الجهود العربية فى مجال تطبيق هذا المنهج. ففى كتابها "قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية" حاولت عن طريق منهج بروب تحليل عدد من الحكايات العربية، وتبعها فى ذلك عدد من الباحثين فى العراق، وفى الخليج العربى وغيرها من أقطار الوطن العربى.

٣- **المنهج الوصفى**: وهو يوسع دائرة الاهتمام إلى مدى أبعد من وصف الحكاية ذاتها، بل إلى طريقة أدائها. فيهتم بطريقة القص فى المجتمع والثقافة. ويركز على ثلاثة عناصر أساسية هى: القاص، والأداء، والسياق. فالقصاص يختلفون من حيث أعمارهم ونوعهم (رجل - امرأة)، وقدراتهم اللغوية، وبهذا تختلف حكاياتهم وتتنوع، وتظهر خبراتهم وتدخلاتهم الشخصية فى الحكاية. والأداء هو سياق اتصالى يضع مسئولية فنية يتولاها القاص، وتتطلب منه أن ينتقل من حديثه العادى إلى الأداء بما يتطلبه من استخدام درامى واستخدام للإشارات، ومعدل عال من اللغة الصيغية والإيقاعية. وأما السياق، فإنه يتكون من عدة وجوه من مجتمع القص ومناسباته. وتبنى هذه الطريقة أيضاً على وصف مكونات القصص فى مجتمع معين، ومن تتبع قُصاص بعينهم، من حيث محصولهم الأدبى والفنى، وطريقة تعلمهم، وأسلوبهم...إلخ.

وفى مضمار تفسير الحكاية الشعبية هناك ثلاث مدارس هى:

١- **التفسير النفسى**: وقد انبثق من المدرسة الفرويدية واليونجية (نسبة إلى فرويد وإلى يونج) التى تركز على الجانب الرمزى من خلال التفسير الجنسى. فالحكاية الرومانسية بخاصة يمكن تفسيرها كما يفسر الحلم تماماً، إذ إنها حدث ثقافى يعكس المشاعر التى يرغب الأفراد والمجتمع معاً فى إخفائها، أم تعويضها. ويتم التحليل من ثلاثة وجوه هى: التفسيرات الرمزية، والتفسيرات الحيوية، والتفسيرات الترادفية أو الإحلالية (التى تكتشف من خلال الإحلال الذى يسقطه القاص أثناء أدائه للحكاية).

٢- **التفسير الأنثروبولوجى**: وقد طبق بصفة خاصة على الحكايات التى جمعت من مجتمعات غير كتابية (أمية)، ولذلك يهتم بخصوصية الحكاية فى المجتمع وعلاقتها بالثقافة. فالناس يقصون لأنفسهم عن أنفسهم سواء كان ذلك يتعلق بماضيهم أو رومانسيتهم ومشاعرهم. ومن خلال اعتبارات ثلاثة تدور التفسيرات الأنثروبولوجية:

أ- اعتبار الحكايات انعكاسا للثقافة والتاريخ، فالحكاية مرآة للثقافة والنظرة إلى العالم، وطبيعة التفكير.

ب- الحكايات تعكس التوترات الأسرية، والرغبات غير الظاهرة التى تقف فى مواجهة السلوك الظاهر. وهى بالإضافة إلى السلوك الاجتماعى، والأشكال الفنية الأخرى، والطقوس جميعاً تظهر لنا كيف يعمل العقل الداخلى فى المجتمعات التقليدية.

ج- التفسير الوظيفى للحكايات الذى يميل إلى توضيح إسهامها فى الجوانب الاجتماعية والثقافية.



٣- **التفسير الأدبى**: وقد مهد كل من التفسيرين السابقين - الأنثروبولوجى والنفسى- لظهور هذا التفسير الذى كان نتاجاً لطريقة التفكير التى سادت فى القرن ١٩، واعتبرت الحكايات تعكس مرحلة الطفولة فى الخيال الإنسانى ومرحلته الأدبية البدائية. وكان للمنهج الشكلى فى تحليل الحكايات إسهام جزئى فى هذا النوع من التفسير الذى اتخذ اتجاهين هما: الشعرية، ونقد الحكاية. ويبحث أولهما فى المبادئ الشعرية التى تستطيع المجتمعات غير المتعلمة أن تخلق وتؤدى فنونها القولية وفقاً لها. ولهذا لا يقتصر الأمر على الحكايات بل يتعداها إلى تحليل الأجناس المحلية الأخرى، والمعانى الاتصالية، والرموز الثقافية الداخلية بوصفها رسائل لتفسير المشاعر والأفكار. أما ثانيهما فيخالف الأول تماماً، فعلى حين تبنى الإثنوشعرية على المصطلحات المحلية للجماعات، وعلى العبارات اللغوية فى الحكايات، فإن نقد الحكاية الذى أسس على يد الفولكلورى السويسرى "ماكس لوتى" يهدف إلى خلق مجموعة من المفاهيم النقدية التى تسمح بتفسير الحكايات طبقاً لمصطلحاتها الخاصة بها.

وإذا عاودنا تأمل قضية التفريق بين الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية فنورد الجدول التالى المنقول عن كتاب روث فينجان المعنون:
"Oral Tradition and the Verbal Arts" (1989):

الشكل الأدبى

الاعتقاد

الزمان

أسطورة Myth

خرافة Legend

حكاية شعبية Folktale

حقيقة

خيال

موغل فى القدم

ماضى/ حاضر

فى كل وقت

المكان

التوجه

الشخصيات الرئيسية (الأبطال)

عالم مختلف أو مبكر

عالم اليوم

كل مكان

مقدس

دنيوى أو مقدس

دنيوى

لا بشرية

بشرية

بشرية/ ولا بشرية

وفى العالم العربى لاتزال دراسات الحكايات الشعبية العربية بحاجة إلى عناية الدارسين والباحثين، فالمجموعات القصصية العربية



الميدانية قليلة. ففيما عدا ما نشرته مجلة التراث الشعبى العراقية وتخصيصها بابا للحكايات التى جمعت ميدانياً فى بعض أعدادها، وما نشرته مجلة الفنون الشعبية المصرية، فإننا لا نقع على مجموعة عربية كاملة للحكايات الشعبية اللهم إلا الأعداد القليلة من الحكايات التى دارت حولها الدراسات العربية مثل دراسة نبيلة إبراهيم "قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية" ودراسة حسن الشامى بالإنجليزية .Folktale of Egyptأما الجهد الذى يستحق العناية فهو الدراسات الأكاديمية الميدانية الأحدث مثل مجموعات الحكايات المعنونة "القصص الشعبى فى الدقهلية" لفتوح أحمد فرج، ومجموعة عبدالعزيز رفعت من الصعيد الأعلى بمصر القديمة للمعهد العالى للفنون الشعبية، ومجموعة محمد هلال المقدمة إلى كلية الآداب جامعة القاهرة، وغيرها من الدراسات فى بعض أقطار الوطن العربى كالعراق والكويت والسودان. (انظر مواد: حدوتة، أدب شعبى، نبيلة إبراهيم، جريم، بروب، دندس). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية؛ عبدالحميد يونس، الحكاية الشعبية؛

Hassan El-Shamy Folktale of Egypt ;Dan Ben-Amos, Folktale (in) Bauman Richard, Folklore Cultural, Performance, and Popular Entertainments.

**الحكاية المرحة (الهزلية):** يعرفها الكسندر كراب بأنها أحدوثة قصيرة منثورة أو منظومة تحكى نادرة أو سلسلة من النوادر،

وتنتهى إلى موقف فكه مرح. أما موضوعها فيؤخذ من الحياة اليومية، وتندر فيها عناصر الخوارق، وحين تظهر فيها تكون وظيفتها أن تخلق القاعدة التى يقوم عليها الموقف المرح. وهى محدودة الأنوا ع شأن حكايات الجان، كما أنها تختلط بالنادرة والفكاهة.

تنحو الحكاية المرحة نحو القصة الجزئية، فهى تختار حدثًا صغيرًا أو سلسلة من الأخبار الجزئية وعددًا قليلاً من الشخصيات. وهى نتاج لدافع نفسى هو نزوع إلى الضحك والسخرية من الواقع، حيث يسخر الإنسان من مشاكله التى يعانى منها.

وقد تكشف موضوعات بعض الحكايات المرحة عن الصرا ع بين الطبقات الاجتماعية الشعبية. وفى بعض الأحيان يكون الهدف منها تعليميًا، وقد يكون الغرض منها الإضحاك فحسب عندما تتندر بشخصية طيبة بلهاء على نحو ما تتندر حكايات جحا بشخصيته.

ومن أمثلة الحكايات الهزلية المصرية حكاية أوردتها نبيلة إبراهيم فى كتابها "أشكال التعبير" تسمى حكاية اللص القاهرى واللص الريفى اللذين اختلفا حول أيهما أكثر مهارة فى السرقة من الآخر. واتفقا على أن يقوم كل منهما بسرقة شيء، ثم يحكى ما حدث بعد ذلك. سرق اللص القاهرى خزانة نقود وحملها على ظهره ثم أسرع وغير محتواها، فلما قبض عليه وسيق إلى الشرطة سئل صاحب الخزانة عن محتوى خزانته فأجاب بما كان فيها. فلما فتحت الخزانة ولم يجد الضابط ما ادعاه الرجل، ردت الخزانة إلى اللص. أما اللص الريفى فقد وقف أمام فلاح يدير ساقية بثور واحد، وأخذ يصيح بأعلى صوته "أما عجيبة.. ساقيه بثور واحد". عنذاك التفت



إليه الفلاح وقال "لا بل إنهما ثوران". قال اللص إذن فاذهب وابحث عن الثور الثانى. فلما استجاب الفلاح بسذاجته، فك اللص قيد الثور ورحل به. وهنا اعترف اللص القاهرى للص الريفى بالمهارة. ومنها حكاية لبنانية نشرت فى مجلة التراث الشعبى العراقية، العدد العاشر ١٩٧٢ بعنوان: المكارى الأبله. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: الكسندر كراب، علم الفولكلور، ترجمة رشدى صالح؛ نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية.

**حكاية خرافية**: انظر مادة: حدوتة (حكاية خرافية)، والخرافة حكاية صوفية: أحد أشكال القصص الدينى التى يتمحور موضوعها حول الأولياء والزهاد ومآثرهم (كراماتهم) فى حياتهم أو بعد مماتهم. وهى قصة سهلة بسيطة تروى على شكل وحدات سردية قصيرة، تعنى بتقديم أسطورة فرد (ولى)، يروج لها المريدون لتغذى وجدانهم ووجدان الناس الدينى الشعبى، وتحقق وظيفة جمالية اجتماعية غرائبية.

وأهم ما يميز الحكاية الصوفية أنها من أنوا ع الأدب الأسطورى التاريخى Lengend تتجاوز عالم التاريخ والتراجم والطبقات إلى عالم القصة الشفاهية. ويجوز أن تدور قصة كرامة الولى حول كل ما كان معجزة لنبى. ومن خصائصها الفنية أنها تعيش فى عالم الرمز، وتستوحى صورها من التمثيل الكنائى والاستعارى Allegory لتعبر عن تجربة صوفية أو نفسية أو روحية للولى، ولتقوم بدور دفاعى عن ذاتية الصوفية إزاء منكريها. ويكثر فى هذا النوع من القصص ذات الطابع التعليمى أن يصور الدنيا بالمرأة، والنفس بالحية، ويصور قصص الحب العذرى.

ولاتزال هذه الحكايات تنتشر وتتوالد فى حديث كل ليلة، فى مجالس دراويش الصوفية، وتمتد إلى جموع الناس. ففى موالد الأولياء يجددون بها اعتقادهم فى الأولياء من خلال تقديم الفعل الخارق والبطل الخارق والمكان الخارق والزمان الخارق.

ومن أمثلة هذا النوع قصص كرامات أقطاب الصوفية مثل السيد البدوى، فهى تظهر كرامته فى إحضار أسرى المسلمين من أيدى الصليبيين. ومنها قصص كرامات السيدة نفيسة فى حماية مصر ودروها البطولى فى درء العدوان الخارجى. مثل كرامتها فى إبراء الفتاة اليهودية التى تتلخص فى أنها عندما أقامت بمصر كان من بين جيرانها امرأة يهودية لها ابنة كسيحة لا تقدر على الحركة. وفى أحد الأيام تركت الأم اليهودية ابنتها لدى السيدة نفيسة وذهبت لقضاء حاجة لها حتى ترجع. وحدث أن شرعت السيدة نفيسة فى الوضوء فجرى ماء وضوئها إلى البنت اليهودية، فألهمها الله سبحانه وتعالى أن أخذت شيئًا قليلاً بيدها ومسحت بها على رجليها، فوقفت فى الوقت وقامت تمشى وطرقت باب أمها فنظرت إليها الأم باستغراب، فأخبرتها الابنة بما حدث، فما كان من الأم إلا أن دخلت على السيدة نفيسة وقبلت قدمها وأعلنت إسلامها. ولما حضر الأب وعلم بما حدث، فعل كما فعلت زوجته، ثم شاع خبر البنت وإسلامها هى وأهلها بين الجيران. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: محمد رجب النجار، التراث القصصى فى الأدب العربى؛ على سامى النشار، مقال عن الفن الصوفى الشعبى، مج الفنون الشعبية.



**حكواتى:** انظر مادتى: القاص الشعبى، ومؤدى شعبى.

**حلقاتك برجالاتك:** مطلع أشهر الأغانى التى تتردد بمناسبة سبوع الطفل. انظر مادة السبوع فى المجلد الثانى من هذه الموسوعة.

**الحماق:** فن شعرى شعبى يرد مفردًا أو مطولاً فى قصة أو موضوع مستقل. احتفى به العراقيون وأهل ماردين بصفة خاصة. ومنه قولهم:

لقد خص بالقرآن — شفيع الورى المختار
وكان لو غمامة تسير — ليسره كما يختار

(انظر مادة: القوما) (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: رضا محسن القريشى، الحجازى فن شعرى شعبى ضائع، مج التراث الشعبى.

**حمزة البهلوان:** بطل السيرة المدونة التى تذكر أن أباه هو الملك إبراهيم حاكم مكة، وبهذا تجعله شريف النسب. أحيطت ولادة حمزة بمظاهر الحفاوة من قبل أهله حيث تنبأ له الوزير بزرجمهر الفارسى بمستقبل باهر. كما أن الخضر ظهر له وباركه فى الصحراء وهو لايزال فى العاشرة، حيث كان يتدرب على القتال والصيد بصحبة رفيقه عمر العيار. أشار عليه الخضر أن يجمع ثمانمائة طفل كانوا قد ولدوا معه ليجعل منهم جيشًا يقاتل الفرس أعداء بلاده.

كتب على الأمير حمزة البهلوان أن يكون الفارس الذى يرفع نير الفرس عن العرب، ويهدم معابد النيران وتقع بينه وبين الدولة

الكسروية حروباً قوية يقضى بها فى النهاية إلى الخراب والدمار وينتشر دين الله.

انطوت هذه السيرة بين طيات المدونات، مثل بعض السير العربية الأخرى، فلم يعد أحد من الرواة يرويها فى الوقت الحاضر، وإن كانت بعض الدراسات العربية قد تناولتها بالدراسة مثل دراسة محمد رجب النجار "قراءة فى سيرة حمزة العرب". (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: رشدى صالح، فنون الأدب الشعبى، ج٢.

**الحمينى**: شعر اليمن الشعبى يمثل الموشحات العامية المحلية هناك. ظهر هذا الفن سنة ٨٣٨هـ، كما ذكر ذلك يحيى بن الحسين بن قاسم ١٠٣٥-١١٠٠هـ فى كتابه "غاية الأمانى فى أخبار القطر اليمانى". لايزال "الحمينى" حياً إلى اليوم فى اليمن يتغنى به الناس فى الأفراح والمناسبات الأخرى. (انظر مادة: الزامل). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: رضا محسن القريشى، الحجازى فن شعرى ضائع، مع التراث الشعبى.

**الحورانى (شعر)**: نوع من الشعر النبطى، أى الشعر العامى، ألفاظه مستنبطة من العربية الفصحى. والاسم نسبة إلى حوران. انظر مادة: الشعر النبطى.



## حرف الخاء

**خالد عبدالحليم محمد أبوالليل (مواليد ١٩٧٧)**: الليسانس الممتازة فى الآداب من قسم اللغة العربية بآداب القاهرة (١٩٩٩). الماجستير فى اللغة العربية وآدابها عن رسالة: "الحكاية الشعبية: دراسة ميدانية فى محافظة الفيوم" (٢٠٠٣)، والدكتوراه عن رسالة: "السيرة الهلالية فى محافظة قنا: دراسة للراوى والرواية" (٢٠٠٨). سافر فى منحة دراسية للدكتوراه من المملكة النرويجية، لمدة عام دراسى فى جامعة برجن ؛ لجمع المادة العلمية الخاصة برسالة الدكتوراه.

**من نشاطه العلمى**: كتاب بعنوان "المرأة والحدوتة: دراسة فى الإبداع الحكائى الشعبى للمرأة المصرية" (٢٠٠٨)، كتاب عن **السيرة الهلالية**: دراسة للراوى والرواية" (٢٠١١)، بحث بعنوان

"نبيلة إبراهيم ودراسة الأدب الشعبى"، (٢٠٠٨)، نشر عدة مقالات بمجلة الفنون الشعبية، منها: "الموال والسيرة الهلالية"، (٢٠٠٧)، "النجار والهلالية"، مقال بعنوان "التوارث المهنى والأخلاقى فى الموروث الشعبى"، مج أحوال مصرية (٢٠٠٧)، بحث بعنوان "الأدب الشفاهى والتاريخ"، مج كلية الآداب، (٢٠٠٧)، بحث باللغة الإنجليزية فى مج كلية الآداب، بعنوان "The History of Bani Hilal Between Written text and Oral Performances"، (٢٠١١)، بحث بعنوان "صورة اليهودى فى التاريخ والقصص الشعبى العربى"، مج الدراسات الشرقية، (٢٠١١)، بحث بعنوان "دياب بن غانم والبحث عن الذات الفردية" مج الثقافة الجديدة، (٢٠٠٨)، بحث "الموقف من القص الشعبى فى القرن التاسع عشر" مج كلية الآداب، (٢٠١١)، بحث بعنوان: "صعوبات تدوين العامية المصرية ومشكلاتها"، مج الفنون الشعبية، (٢٠٠٩)، "صفوت كمال ودراسة الغناء الشعبى"، مج الفنون الشعبية، (٢٠٠٩)، مقال بعنوان "شهرزاد لا تزال تحكى" بمج الثقافة الجديدة، (٢٠١٠)، بحث بعنوان "المرأة فى المأثور الشعبى العربى: الجازية ابنة السلطان سرحان نموذجا"، مج طيبة، (٢٠١٠).

كما شارك فى عدد من المؤتمرات والندوات العلمية التى تقدم لها بأوراق بحثية، نذكر منها: "بنو هلال بين التاريخ والمدون والشفاهى"، (٢٠٠٧)، "عبد العزيز الأهوانى والأدب الشعبى"، (٢٠٠١)، "حسين نصار ودراسة الشعر الشعبى"، (٢٠٠٣)، (بالإنجليزية): "المرأة المصرية والفولكلور"، (٢٠٠٧)، "قنا والمأثورات الشعبية: دراسة



أنثروبولوجية"، (٢٠٠٨)، "ثقافة العمل لدى الشباب حديثى التخرج فى المجتمع المصرى: دراسة سوسيوفولكلورية"، (٢٠١٠)، "صورة المرأة العربية فى السيرة الهلالية بين المدون والشفاهى: الجازية نموذجا"، (٢٠٠٩)، "حكى الفقراء: صور من خطاب الحياة اليومية للفقراء فى المجتمع المصرى"، (٢٠٠٩)، "أسطورة الحرب وحدوتة السلام: دراسة فى تشكيل آليات الحرب والسلام فى الأدب الشعبى"، (٢٠١٠)، "صورة اليهودى فى السير الشعبية العربية"، (٢٠١٠)، "الموقف من القص الشعبى فى القرن التاسع عشر"، (٢٠١٠)، "ثنائية البدوى والفلاح فى المأثور الشعبى: تصارع أم تحاور؟"، (٢٠١٠)، "المأثورات الشعبية والهوية المصرية"، (٢٠١٠)، "الاستشراق ودوره فى دراسة المأثورات الشعبية العربية فى القرن العشرين"، وقد نشرت الورقة فى الكتاب الصادر عن أعمال المؤتمر، من دار نشر هوريزونس Horizons، (٢٠١١)، "المرأة المصرية والإبداع الشعبى: دراسة للأدوار الاجتماعية للمرأة المصرية فى ضوء المأثورات الشعبية"، (٢٠١٠). (المترجم له)

**الخرافة**: من أنماط الحكايات الشعبية التى تدور حول شخصية تاريخية تحكى عنها فى جو من الخوارق والغرائب. وكثير من حكايات الأولياء والقديسين والشخصيات المشهورة من هذا النوع. وما يميز الخرافة عن الأسطورة هو أن رواتها وجمهورها يعتقدون فى صدقها تماماً، كما أن عالم الأسطورة هو عالم الآلهة. وتطلق لفظة خرافة فى ليبيا وتونس على الحكاية الشعبية. وقد يسمونها أسطورة، وهى قسمين: أ-ما يسمونه أساطير أو خرافات، ب-خراف

المسمى أو التسمية وهى الأحاجى أو الألغار. (انظر مادة: حكاية شعبية). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: الكسندر كراب، علم الفولكلور، ترجمة رشدى صالح؛ محمد سعيد القشاط، الأدب الشعبى فى ليبيا.

**الخرافة المحلية**: والخرافة المحلية تختلف عن الخرافة فى أن الأولى ترتبط بمكان محدد ولا ترحل، أما الثانية فإنها تميل إلى الطول ولديها القدرة على الارتحال، وتكاد تكون عالمية. للمزيد انظر الحكاية الشعبية.

**خطرى عرابى أبوليفة (مواليد ١٩٦٢)**: تخرج فى قسم اللغة العربية بآداب القاهرة (١٩٨٤)، الماجستير عن رسالة: "الأغنية الشعبية فى الواحات البحرية دراسة ميدانية فنية" (١٩٨٩)، والدكتوراه فى موضوع: "سيرة الملك سيف بن ذى يزن - دراسة فى بنيتها الأسطورية" (١٩٩٥). تدرج فى الوظائف الجامعية من معيد إلى أستاذ (٢٠١٠).

**من نشاطه العلمى**: "البناء الأسطورى للسيرة الشعبية - سيرة الملك سيف بن ذى يزن نموذجاً"، (٢٠٠٩)، "الخرافة - محاولة للتعريف"، مج الفنون الشعبية، (٢٠٠٩)، "الإلغاز فى التراث العربى القديم - دراسة فى حدود النوع"، (٢٠٠٩)، "المجرودة - دراسة فى الإيقاع الثابت وتأثيره فى البنية الصرفية والتركيبية"، مج الثقافة الشعبية، (١٩٩٨)، "تاريخ مصر فى مرآة الشعر الشعبى"، (٢٠١٠)، "الشعر الشعبى فى الواحات البحرية - دراسة لبعض آليات إعادة الإنتاج" - مج الدراسات الشرقية، (٢٠١٠)، "السرد الحديث فى منطقة عسير"، (٢٠٠٣).



وقام كذلك بترجمة عدد من المقالات عن اللغة الإنجليزية فى ميدان الأدب الشعبى. وشارك فى عدد من المؤتمرات والندوات المتخصصة فى داخل مصر وخارجها، وقدم فيها بحوثاً منها: "أم البطل فى السير الشعبية: النموذج والمثال"، (٢٠١٠)، The Egyptian history as reflected in folk poetry (Field Study)، (٢٠٠٩)، "الشعر الشعبى وقضايا المجتمع" (٢٠١٠)، "تاريخ مصر من منظور الشعر البدوى"، (٢٠١٠). (المترجم له)

**الخطفة**: اصطلاح يقصد به رفع الشراع إلى أعلى الصارى فى الكويت مصحوباً بأغانى البحارة وتصفيقهم. يبدأ النهام (مغنى السفينة) بغناء أغنية خاصة فى هذه المناسبة فقط تبدأ بقوله: "يامال ياسلام".. ويردد البحارة: "هيلى يوه".. بصوت أشبه بالوحوحة.

النهام: ايه مال يا سلام..

يا سلام رب سهل يا سلام..

سهل لنا يا سلام هى ياله ياله..

ثم يشترك البحارة والنهام معاً فى أداء لحن جميل وسريع بمصاحبة الطبل والزغردة والتصفيق. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: حمد محمد السعيدان، الموسوعة الكويتية المختصرة، ج١، الكويت، ١٩٧٠.

**الخطوة**: يشرحها أحمد أمين قائلاً: يقولون خطوة عزيزة، إذا غاب الزائر- الذى يُدعى أنه عزيز- مدة ثم حضر. وتستعمل الخطوة بمعنى آخر: فيقال أهل الخطوة. وهم قوم يزعمون أنهم قادرون على قطع المسافة البعيدة فى خطوة، فيكونون مثلاً فى لحظة فى مصر،

وفى اللحظة الأخرى فى الحجاز، ولا يعوقهم بحر ولا جبل. ولهم فى ذلك حكايات غريبة، كحكايتهم عن قوم يقيمون فى بلد، ثم هم يصلون كل صلاة فى وقتها فى الحرم المكى أو المدنى. ولذلك إذا كان رجل بعيد وحضر فجأة قيل له: هل أنت من أهل الخطوة؟

وتستعمل بمعنى المسافة القريبة، فيقال بينك وبين المكان الفلانى خطوة، أى مسافة قليلة. ومثلها فى هذا الاستعمال "فركة كعب". ويستعملونها فى الدلالة على اعتقادهم فى القضاء والقدر: فيقولون بين الخطوة والخطوة يفعل الله ما يشاء. ولا تخطى خطوة على خطوة إلا بإذن الله.

وسموا بعض الناس أبا خطوة. ويعتقد النساء أن المرأة إذا كانت عقيماً وتخطت قتيلاً زال عقمها. (أحمد أمين)

**خيال (إبداعى)** Fantasy: يصف هذا المصطلح – فى أوسع استخداماته وأكثرها عمومية – النوع غير الواقعى من "الأدب القصصى فى أى نوع من الأنواع الأدبية: الحكاية الشعبية، السيرة، الملحمة، القصة القصيرة، الرواية المسرحية، التمثيلية التليفزيونية، السيناريو السينمائى... إلخ. ويمكن أيضا أن يوجد فى أى أسلوب أو نوع بنائى أو معالجة: (ميلودراما فاجعة، أو ضاحكة عاطفية، خرافية، حكايات الأشباح والعفاريت والجان، القص العلمى أو ذى الموضوع العلمى، المدن الفاضلة أو نقيضها – الفاسدة... إلخ).

معنى ذلك أن الأدب الخيالى لا يرتبط بأى نوع أدبى بذاته، ولا بأى أسلوب أو نوع للمعالجة أو للبناء بالتحديد لوحده، ولكنه يتميز بابتكاره ( أو باستخدامه) لأحداث سحرية – كما فى رواية نجيب



محفوظ ليالى ألف ليلة، أو غير طبيعية – كما فى روايته أيضا: رحلة ابن فطومة. وتحدد طبيعة أحداثه – بوصفها أحداثا غير ممكن أن تقع فى الحياة الحقيقية– (أو لا يحتمل أن تحدث عادة): تحدد علاقة الخيال الإبداعى (الأدب الخيالى) بالقواعد "الواقعية" وإمكانات الحياة العادية اليومية (التى يسعى الأدب العادى أو الواقعى إجمالا أن يحاكيها أو أن يلتزم بها).

ويوصف الخيال الإبداعى أحيانًا بأنه وسيلة جيدة لإيجاد "رمز" مناسب لنقل (أو للتعبير عن) معنى أخلاقى أو تربوى أو جمالى أو سياسى – مثلما نرى فى: "أدب الأطفال" أو الأدب العالمى. ولكنه كان يوصف فى التحليلات التقليدية بأنه "هروبى" يتيح للمبدع أن يهرب من المحاكاة العادية للواقع (أو من "خلق" واقع مواز تحكمه المعايير الواقعية).

غير أن السؤال الرئيسى يظل ويجب أن يكون هو: من أى شىء يتيح الخيال – للمبدع – الهرب، وإلى أى شىء يكون الهرب. ويمكن أن يقال: إن الأدب الخيالى (الذى يعتمد على الخيال الإبداعى) مثله مثل الأشكال أو القوالب الإبداعية .. يتيح الفرصة لإجراء مواجهة بين صفات وملامح "عالمنا العادى" هذا و"عوالم أخرى" لا تشبهه، الأمر الذى يتيح بالتالى تحدى أو معارضة التصورات المستقرة الشائعة عن العالم "الحقيقى" أو الواقعى وما يصاحبها من منظورات وآراء حول النظام مثلاً أو الشرعية أو ما هو غير قانونى، وعما يعتبر اعتدالا أو إسرافا متطرفا أو مبالغا، وغير ذلك.

كان هذا مثلا هو ما فعله الكاتب الفرنسى الكبير "رابليه" فى روايتيه الخياليتين: جورجونتوا وبانتاجيوريل – حسبما كشفه الناقد الروسى ميخائيل باختين. ويمكن أيضا أن يقال الشىء نفسه عن روايات: رحلات جاليفر، للكاتب البريطانى جوناتن سويفت، ويمكن أن يقال أيضاً عن بعض مسرحيات شكسبير الخيالية مثل الليلة الثانية عشرة؛ وحلم ليلة صيف.. وعن قصة يوسف إدريس: "هى" ومسرحياته: "الفرافير" و"الجنس الثالث"، و"المهزلة الأرضية"، ويقال أيضا عن رواية: حديث عيسى بن هشام لإبراهيم المويلحى، أو رواية (١٩٨٤) لجورج أورويل... إلخ. وتعتبر تلك الأعمال وما يشبهها ابتكارات لعوامل اجتماعية "بديلة" للعالم الاجتماعى الحقيقى، تخضع لقواعد خيالية فى الأحجام وأنماط السلوك والقيم والمثل العليا والأخلاق... إلخ، ولكنها فى الحقيقة تكون "نقداً" غير مباشر للعالم الحقيقى ولقواعده المستقرة، فتصبح نوعا من "المجاز" الإبداعى الواعى والقاصد "يشير إلى" المجتمع الحقيقى الفعلى القائم . أو يكون نوعا من الاستقرار اللازم أو البديهى لما قد يترتب على قيام "واقع" حقيقى يشبه الواقع الخيالى فى مضمونه، وليس فى شكله ولا فى أساليبه، وإنما يشبهه أو يتعارض معه تعارضا رأسيا كاملا فيما يعتبره كل منهما خيرا أو شرا، مرذولا قبيحاً أو مقبولا وجذابا (ولعل أشمل تحليل لهذا النوع من الأدب الخيالى والخيال الإبداعى هو ما قدمته الناقدة البريطانية، باربرا كريد فى كتابيها "الأنثى الوحشية" (١٩٩٣)، و"من هنا إلى الحداثة" (١٩٩٧).

غير أن الناقد البلغارى الأصل، تزفيتان تودوروف، كان صاحب



أشمل وأول تحليل للخيال الإبداعى وتجلياته فى الإبدا ع الأدبى الحديث (فى كتابه: الخيالى (The Fantastic نشر: إيثاكا فى نيويورك – جامعة كورنل. وقد رأى تودوروف أن المبدعين يترددون عادة بين ما هو: "عجائبى ( Marvelous مثل: ليالى ألف ليلة لنجيب محفوظ أو الجنس الثالث ليوسف أدريس) وبين الغريب ( Uncanny مثل رحلة ابن فطومة لنجيب محفوظ، أو الفرافير ليوسف أدريس). ففى "العجائبى" يخترع المبدع تفسيرا ودوافع "غير طبيعية" لأحداثه، بينما يكتفى فى "الغريب" بالتفسير والدوافع (والصور) الطبيعية أو الأقرب إلى الطبيعة (الاجتماعية) الواقعية. (سامى خشبة)

# حرف الدال

**داته**: لون من ألوان الغناء الشعبى فى الحجاز معروف على نطاق واسع فى مكة وجدة. (عايدة فؤاد)

**داو، جيمس** James E.Dow: أستاذ أمريكى للأدب الألمانى بجامعة أيوا .Iowa تخصص فى الأدب الألمانى فترة أواخر القرن ١٩ وأوائل العشرين، وفى دراسات الفولكسكنده (الفولكلور) الألمانى، وتاريخ الفولكسكنده وببليوجرافيا الفولكلور، ومناهج البحث فيه، والاتصال اللغوى، وثقافة الأقليات الألمانية فى الولايات المتحدة، والفولكلور الأمريكى. نشر كتاباً عن دراسة الإثنولوجيا الأوروبية فى النمسا (٢٠٠٤) وعدداً كبيراً من المقالات والبحوث فى مجالات اهتمامه الموضحة أعلاه. كما أسهم فى خدمة تخصصه بترجمة عدد من الأعمال العلمية من الألمانية إلى الإنجليزية، والعكس. أهم مؤلفاته

وأحدثها "مدخل إلى دراسة الفولكلور الألمانى" (٢٠٠٦). e-mail. jrdow@isatate.edu.

(محمد الجوهرى)

**دبررات**: نوع من الشعر الشعبى فى عُمان يختلف عن النانا فى الأداء وفى الأغراض الشعرية، فهو يعتمد على تعدد الأغراض الشعرية. وقد لعب دوراً فى التكسب الشعرى فى وقت من الأوقات. (انظر مادة: النانا). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: على آل حفيظ، فنون القول فى ظفار، مج نزوى.

**درج حسين**: أحد النوبات (نوبة) الموسيقية الكاملة المتوفرة فى الجزائر اليوم. يقوم على حدة الطبع (المقام)، وعلى اختلاف أو تنوع الإيقاعات. وتنوع فى الحركة الموسيقية. ولهذه النوبة كغيرها من النوبات مثل غريب، والرمل، والرصد، ورصد الديل أقسام موسيقية عديدة. (انظر مادة: نوبة).

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: حلول مليس والحفناوى أمقران، التراث الغنائى الجزائرى، الموشحات والأزجال.

**درج غريب**: انظر مادتى: نوبة ودرج حسين.

**درْجِى**: أداء شعر الأغنية أو الموال بدون لحن (مثل قراءة الشعر).

**الدلع**: ١-نوع من أنواع الشعر الشعبى فى الجزيرة العربية. وهو شعر مثلث غالباً، وله رقصة جماعية تسمى باسمه. ٢-رقصة شعبية فى المخلاف السليمانى (الجزيرة العربية). وهى رقصة جماعية



غنائية. وهى رقصة الخروج إلى الحرب والمناسبات المهمة كترحيب بضيف كبير وللرجوع "بالدرم" إلى داره وكاسترضاء ولى الأمر وغير ذلك.

وصفها: يجتمع الناس وتقرع الطبول. ويقوم الشاعر ينشد دلع تلك المناسبة ويكرره إلى أن يحفظه المجتمعون ويشكلون شبه حلقة، الطبول فى وسطها. ويبدأ الرقص والدوران فى محيط دائرى ثم يسيرون فى صف أو صفين على شكل حرف "ل" (لام) إلى المحل المقصود. وهم فى رقصهم وفى الغناء للمحل المقصود يوالون رقصهم فى شبه دائرة نحو ربع ساعة أو أكثر ثم تنتهى الرقصة (محمد الجوهرى)

للمزيد انظر: محمد العقيلى، الأدب الشعبى فى الجنوب.

**دلعونا**: اسم لأغنية شعبية تتكر فيها لفظة دلعونا (من الدلاعة وتعنى فى التراث الشعبى الشامى الغنج والدلال والتربى فى النعمة والسلوك المتساهل فيه) يغنونها فى الدبكة والسهرة بنغم البيات، وتتكون عادة من بيتين قوافى أشطرهما متحدة باستثناء الشطر الأخير الذى ينتهى بقافية "اونا" مثالها:

على دلعونا على دلعونا    راحو الحبايب ما ودعونا
على دلعونا تدلعو وراحو    صندوق الفرجة تكسرو لواحو
وجك يا حلوى يسعد صباحو    مثل الترغلى صوتك حنونا

هذا، ولأحد الباحثين الفولكلوريين رأى ينفى فيه أن تكون لفظة دلعونا مشتقة من الدلاعة، ويقول: إنها مكونة من كلمتين هما دل عناة (اسم آلهة الخصب والحب والحرب عند أجدادنا الكنعانيين)

وهى تصغير محبب ودمج مرخم لهاتين الكلمتين فى كلمة واحدة قابلة لافتتاح الغناء بها (انظر دراسات فى الفولكلور الفلسطينى لعوض مسعود عوض ص٣٠). (أحمد أبوسعد)

**دندس، ألان**: حجة الفولكلور والأنثروبولوجيا الأمريكى، ولد عام ١٩٢٧، وحصل على درجة الدكتوراه فى الفولكلور من جامعة إنديانا عام ١٩٦٠ حول "مورفولوجيا الحكايات الشعبية عند هنود أمريكا الشمالية". وعمل بالتدريس فى جامعة كانساس وعضواً مدى الحياة فى الجمعية الأمريكية للفولكلور.

لعب دندس دوراً رائداً فى تأكيد مكانة الفولكلور كعلم فى الولايات المتحدة واعتبره نوعًا من أنواع الأنثروبولوجيا الثقافية، وبمثابة سجل إثنوجرافى لحياة المجتمع، وأول مرآة للثقافة. وانتقد التركيز على معيار التناقل الشفاهى كأساس لتمييز الفولكلور وتعريفه، ورأى أن هذا المعيار يقود إلى مشاكل نظرية كثيرة. وعرف مصطلح الشعب بأنه مجموعة من الناس ترتبط بقدر من التقاليد، واقترح مصطلحًا جديداً هو الفولكلور الشارح Metafolklore ليشير إلى تعليقات الرواة ومفهومهم حول فولكلورهم.

كان أول من طبق منهج بروب على الحكايات الشعبية لهنود أمريكا، وحاول أن يدخل بعض المصطلحات الجديدة على هذا المنهج فسمى الوظيفة (الوحدة الوظيفية) موتيفيم .Motifemeوذهب إلى أبعد من الاهتمام بالملامح الشكلية للحكاية متجاوزاً بروب فدرس العلاقة بين الملامح الشكلية والثقافة التى أنتجت الحكايات وتفسير هذه العلاقة الإثنوجرافية.



ومن أهم كتبه مورفولوجيا الحكايات الشعبية لهنود أمريكا الشمالية (١٩٦٤)، ودراسة الفولكلور (تحرير) (١٩٦٥)، ومقالات نقدية فى الفولكلور عام ١٩٧٥، وتفسير الفولكلور (١٩٨٠).

(إبراهيم عبدالحافظ)

**الدوبيت**: فن شعرى ظهر بالفارسية أولاً فى شرقى أفغانستان، ثم دخل اللغة العربية بسرعة أواخر القرن الثالث شعبيًا أولاً ثم فصيحًا. يبدو أن الدوبيت كان أساسًا لكثير من الفنون العربية الملحونة مثل المواليا، والقوما، والكان وكان.. ويتكون من بيتين فى أربع قواف. ومن نماذج الدوبيت السهلة:

مولاى، سهرنا نبتغى منك وصال
مولاى، فلم تزر فنمنا لخيال
مولاى، فلم يطرق، فلاشك بأن
ما نحن، إذن، عندك مولاى ببال

(انظر مادة: موال). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: رضا محسن القريشى، الحجازى فن شعرى شعبى ضائع.

**الدودحيات**: فن غنائى شعبى شاع فى اليمن فى الثلاثينيات من القرن العشرين إثر قصة أو حكاية عشق مثيرة بين فتاة (بنت الدودحى) وصديقها، بعد أن أمر القاضى بتعزيرهما، وشاعت الأغانى حولها:

يا دودحيه يا غصن القنا
قد دردوا بش على وادى بنا

أمان يا نازل الوادى أمان

وانتقلت هذه الأغنيات إلى تفضيل حياة البيوت المترفة متخذة من الدودحية رمزًا على فساد الطبقات الغنية فى اليمن:

يا دودحية حبالش خزنى
القات معلى ومحبوبش غنى
دمّى من الكوز مسكر واركنى
أمان يا نازل الوادى أمان

(الشين تعنى الكاف فى اللهجة اليمنية)

لقد انتهت قصة الحب إلى قتل الحبيبة على يد أهلها، وقيل إن أبا البنت رفض تزويجها ممن اختارت، وقيل بل هو أخاها الأكبر الذى رفض، وقيل إن البنت ومن اختارت أرادا الزواج لتغطية الحمل غير الشرعى، وإلى كل هذا أشارت بعض الأغنيات. ولعلنا نلاحظ أوجه الشبه بين هذه القصة وموال حسن ونعيمة فى مصر. (انظر مواد: الأغنية الشعبية، الموال القصصى، مهاجل). (إبراهيم عبدالحافظ)

**دياب بن غانم**: هو دياب بن غانم من قبيلة زغبة. وقد مهدت سيرة بنى هلال لمولده بحادثة ظريفة، هى أن أباه غانمًا كان رجلاً مزواجًا، وإن ظل أبتر زمانًا. ثم بنى بأم دياب، وكانت امرأة دميمة شوهاء، لها ناب بارزة قبيحة كناب الحيوان، ينفر منها كل من يراها، فدعاها ذلك إلى التحجب والانزواء. وأقبل غانم عليها رجاء الإنجاب منها، دون زوجاته الجميلات العقيمات، وتحقق أمله، وولدت له ديابًا، فصبر على عشرتها أربعين عامًا، اعتزازًا بابنه الذى يحفظ له اسمه ومكانه.



وقد صورته السيرة فى صورة الجبار الطاغية الذى أراد ابنة الزناتى لنفسه، ولم يأبه لما كان بينها وبين أسرته من صلات، وما زال بها يراودها عن نفسها، فتأبى عليه حتى قتلها.

وجاء فى السيرة أن السلطان حسن بن سرحان تزوج من "نافلة" أخت دياب، بعد أن وعده بأخته "نوربارق" المشهورة الجازية. وتصور السيرة المنافسة بين الحسن بن سرحان وبين دياب، وقد أدت هذه المنافسة إلى لون من الموازنة جعلهما يتناقضان، فإذا كان الحسن كريمًا معطاء، فلابد أن يكون دياب شحيحًا مغتصبًا، وإذا كان الحسن سمح النفس يعفو عند المقدرة، أو يطلق سراح دياب كلما شفع له أبوزيد، فإن ديابًا يجب أن يكون صاحب غدر، فقد اغتال الحسن على فراشه، ووثب بأبى زيد وهو يلعب معه.

وقد صوره المصريون مباهيًا بنفسه مغرورًا بشجاعته، متهورًا فى إقدامه، ضيق الصدر، عصبى المزاج، ولذلك يقولون لكل نافد الصبر "هو أنت زغبى؟"، نسبة إلى زغبة قبيلة دياب. وكان دياب محبًا لرمحه وفيًا لفرسه. وتروى السيرة الهلالية أن السلطان حسن استدرج ديابًا وألقى به فى غياهب السجن، ولما احتيل لخروجه انتقم لنفسه بأن قتل الحسن، وفر غاضبًا إلى الحبشة. واستتب الأمر لأبى زيد، يحكم بلاد المغارب بأسرها تقريبًا، فعاد دياب، أو أعيد، وطالب بحقه فى الملك، فرفض أبوزيد. ومازال دياب ينافسه حتى استدرجه وقتله، كما قتل الجازية، وتملك على البلاد، يستبد بها وحده، ودانت له قبائل دريد وبنى جعفر والزحلان.

# حرف الذال

**ذات الهمة (سيرة):** المرأة العربية التى اشتهرت بأن لها سيرة شعبية مكتملة تبدأ بمولدها وتنتهى بوفاتها. وهى السيرة التى تبين بصورة واضحة الحروب التى كانت بين القبائل العربية من ناحية، وبين العرب والبيزنطيين من ناحية ثانية، وتعالج بعض الأحداث الإسلامية التى وقعت على تخوم آسيا الصغرى.

تحرص السيرة على أن تضرب بجذور ذات الهمة إلى عمق تاريخى، فترجع نسبها إلى الصحصاح بن جندبة بن الحارث وهم جميعًا أبطال. أنجب الحارث ظالمًا ومظلومًا، ورزق مظلوم فاطمة التى سميت فيما بعد "ذات الهمة". وكان ميلاد ذات الهمة يمثل أزمة لوالدها مظلوم لأن اتفاقًا حصل بينه وبين أخيه ظالم بأن من يرزق الولد الذكر كان له الملك دون الآخر، وإذا رزقا ولدان تصبح الإمارة

مشتركة بينهما. وعندما ولدت فاطمة كانت "جارية قوية السواعد والأطراف هائلة الاكتاف" (سيرة ج٧ مج٢). وبهذا حرصت السيرة على أن تكون مراحل تكوين شخصيتها هى شخصية البطل النموذجى فى الأدب الشعبى، وكان هذا هو اللبنة الأولى أنها ولدت غير مرغوب فيها.

ألقى مظلوم بابنته فاطمة فى الغربة فنشأت فى بنى كليب، فكان هذا هو اللبنة الثانية فى بناء البطلة. وكان أن أغارت قبيلة طيئ على بنى كليب، وأخذت عدداً من الأسرى من بينهم فاطمة وأخيها فى الرضاع مرزوق. وتذكر السيرة كيف أن فاطمة قتلت كثيرين من رجال طيئ الذين حاولوا الاعتداء على عفافها حتى ذاع صيتها بعين القدم وأطلقوا عليها لقب "ذات الهمة". ومن ذلك الوقت أخذت تحيا هى ومرزوق أخاها فى الرضاع حياة كلها مغامرات ومجازفات.

تروى السيرة أنها تزوجت بالحارث ابن عمها ظالم على غير إرادتها، بعد أن توسط الخليفة المنصور، الذى قالت له صراحة "إن سيفى حجلى والغبار كحلى والحصان أهلى فما الذى أصنع يا أمير المؤمنين بالحارث وبغيره من العاملين" (السيرة ج٧ مج٢). ولم يستطع الحارث أن يقضى منها وطراً إلا بعد أن وضع لها البنج فى الشراب، فانجبت طفلها عبدالوهاب، الذى ولد أسود اللون فزاد من مأساتها، حيث رفض أبوه بنوته. ومن هنا بدأ الصراع بين ذات الهمة والحارث مما جعلها تترك القبيلة وتقسم أن تقضى عمرها فى محاربة أعداء الدين الإسلامى فى الثغور، واجتازت بذلك طقساً مهماً من طقوس عبور البطل الشعبى.



وذات الهمة نموذج للمرأة البطل التى تتقن فن القتال ولا تقع تحت سيطرة الضعف الأنثوى كما ظهرت صورة المرأة فى سير أخرى. وهى تقاتل من أجل المصلحة التى تحددها الجماعة (قومها) وهى قتال الروم. كما أنها تلملم جيش المسلمين وتواجه الروم وتنتصر عليهم، وتخلص قومها فى النهاية من القوى الشريرة التى تتهددهم، وبهذا تستكمل شخصية البطل الملحمى.

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: فؤاد حسنين على، قصصنا الشعبى؛ نبيلة إبراهيم، البطولات العربية والذاكرة التاريخية.

# حرف الراء

**راوى**: انظر مادتي: القاص الشعبى، ومؤدى شعبى.

**الرباطات**: اسم محلى للغز فى صعيد مصر. انظر اللغز.

**الربط**: يتم ربط الرجل- بواسطة أعمال سحرية- بمعنى شل قدراته الجنسية، ويسمى أيضاً عقد الرجل. وهى ظاهرة منتشرة فى ريف مصر ومدنها، وفى كثير من البلاد العربية. ولاحظ إدمون دوتيه بالنسبة للمغرب أنه من الصعب فى شمال أفريقيا الحصول من أحد السحرة على كيفية عقد الرجل، لأنهم يخافون عذاب الله إن هم فعلوا ذلك، لأنه أمر مكروه كراهية شديدة. كما لاحظ دوتيه أن غرض الربط (أو العقد) لا يستخدم إلا فى حالة الأزواج الشبان فقط لأسباب الغيرة أو خلافه. ولهذا السبب- ربما- يؤكد البونى أن وصفات الربط أو عقد الرجل لا يصح أن تتخذ إلا فى حالة الزانى

فقط. والأساس أن يلجأ المربوط عادة إلى بعض السحرة المحترفين لحل هذا الربط، وإعادة المربوط إلى حالته الطبيعية. (محمد الجوهرى)

**الربوبة**: من فنون القول التقليدية المصاحبة للرقص المشترك بين الرجال والنساء فى سواحل إقليم ظفار بسلطنة عمان. (انظر مادة: الهبوت والزامل). (إبراهيم عبدالحافظ)

**رجب النجار (١٩٤١-٢٠٠٥)**: اسمه بالكامل: محمد رجب محمد النجار تخرج فى قسم اللغة العربية بآداب القاهرة (الأدب الشعبى)، ومنه حصل على الماجستير، ثم على درجة الدكتوراه (١٩٧٦) برسالة موضوعها "البطل فى السير والملاحم الشعبية العربية".

أثرى المكتبة الفولكلورية العربية بذخيرة هائلة من الأعمال العلمية التى كتبها جميعًا فى الكويت، التى عمل فى جامعتها منذ تخرجه حتى وفاته. وتركز إنتاجه فى المجالات التالية: ١-السرديات بعامة، ٢-الحكايات الشعبية (العربية والكويتية أو التراثية والموروثة)، ٣-السير والملاحم الشعبية، ٤-الألغاز الشعبية والمعاظلات اللسانية، ٥-الأمثال الشعبية ومناهج التصنيف الجديدة.

من أبرز تلك الأعمال البحوث المقالات التالية: المرأة فى الملاحم الشعبية العربية (١٩٧٦)، الشعر فى السير الشعبية العربية (١٩٧٨)، كتاب مائة ليلة وليلة وقضية تحقيق التراث الشعبى (١٩٨١)، فن المماثلة والتمليط (١٩٨١)، الشعر الشعبى الساخر (فى قسمين: ١٩٨٣، ١٩٨٤)، قراءة فى سيرة حمزة العرب أو ملحمة الصراع بين العرب والفرس (١٩٨٣)، حكايات شعبية من فلسطين



(١٩٨٤)، الجوانب الفولكلورية فى ثقافة كاتب الإنشاء (١٩٨٥)، سيرة فيروز شاه أو الرواية الشعبية العربية للشاهنامة الفارسية (١٩٨٥)، فن الأحاجى والألغاز فى التراث العربى (١٩٨٥)، المعاظلات اللسانية فى الأدب الشعبى الكويتى (١٩٨٦)، فن الزهيرى (فى الكويت) نشأته وأصولته وأنماطه ووظائفه (١٩٨٦)، مصادر دراسة الفولكلور العربى فى التراث العربى (فى قسمين ١٩٨٧، ١٩٩١)، الأمثال الشعبية فى التراث العربى (١٩٨٧)، مدخل بنيوى لدراسة السير الشعبية (١٩٩٠)، القدس فى الفولكلور والأساطير العربية (١٩٩٢)، البطل الأوليائى فى القصص الصوفى (١٩٩٣)، الأصول العربية لكتاب كليلة ودمنة (١٩٩٤)، قراءة فولكلورية فى أدب أبى حيان التوحيدى (١٩٩٦)، الحكم والأمثال (١٩٩٧)، جحا العربى (١٩٩٧)، الأساطير العربية (١٩٩٨)، الطب النبوى بين الطب العلمى والطب الشعبى (١٩٩٤)، قصص الحب فى الليالى - البنى والوظائف (١٩٩٤)، أهازيج الأطفال الشعبية فى رمضان (١٩٩٥)، الأدب الملحمى فى التراث العربى (١٩٩٥)، حكايات الحيوان فى التراث العربى (١٩٩٥)، أدب الرحلات فى التراث العربى (١٩٩٩)، شخصية السندباد فى التراث الشعبى العربى (١٩٩٩)، التراث العربى - اثنتا عشرة مقالة علمية (٢٠٠٠)، الفولكلور والعولمة (٢٠٠٣).

ومن أهم كتبه: ملاحظات حول أدب الملاحم العربية وقضايا البطل الملحمى (١٩٧٨)، جحا العربى (١٩٧٨)، أبوزيد الهلالى - دراسة نقدية فى الإبداع الشعبى العربى (١٩٧٩)، موت البطل فى

السير والملاحم الشعبية (١٩٨١)، حكايات الشطار والعيارين فى التراث العربى (١٩٨١)، معجم الألغاز الشعبية فى الكويت (١٩٨٤)، التيارات المعاصرة فى دراسة الفولكلور فى الكويت ودول الخليج العربية (١٩٨٥)، القيم والعادات والتقاليد العربية فى ضوء التراث الشعبى العربى (١٩٨٥)، من الموروث الدينى والأسطورى فى شعر نازك الملائكة (١٩٨٥)، الغطاوى الكويتية - دراسة فنية وموضوعية (١٩٨٥)، بردة البوصيرى - قراءة فولكلورية (١٩٨٦)، مختارات من الغطاوى الكويتية للأطفال (١٩٨٦)، علم رواية الحديث النبوى وأصول الجمع الميدانى للمأثورات الشعبية (١٩٨٦)، الأمثال الشعبية فى التراث الإسلامي - دراسة فى مناهج التصنيف (١٩٨٧)، معجم الألغاز الشعبية فى الكويت والخليج العربى (١٩٨٧)، مصر فى الأدب الشعبى العربى (١٩٩٠)، التراث الشعبى فى دول الخليج العربية - ببليوجرافيات مشروحة (بالاشتراك) (١٩٩٣)، الحرف والصناعات الشعبية فى التراث العربى (١٩٩٤)، التراث القصصى فى الأدب العربى (مقاربة سوسيو-سردية) (١٩٩٥)، فاكهة الخلفاء ومفاكهة الطرفاء لابن عرب شاه (تحقيق ودراسة) (١٩٩٧)، الشعر النبطى المعاصر - فنونه وقضاياه (١٩٩٧)، التراث القصصى فى التراث العربى بن الشفاهية والكتابية (١٩٩٨)، الثقافة القومية المشتركة فى التراث الشعبى العربى (١٩٩٨)، توفيق الحكيم والأدب الشعبى (أنماط من التناص الفولكلورى) (٢٠٠٠). (محمد الجوهرى)



**الرَّجَز**: من أجناس الشعر العربى. وقد اختلف الدارسون فى الاعتراف به كضرب من ضروب الشعر أو فى النظر إليه فى نفس المستوى الذى ينظر به إلى الإبداع الشعرى الرفيع. وكان قصارى الذين يسجلون ضروب الشعر العربى أن يقسموه إلى قسمين رئيسين هما القصيد والرجز.

والراجح أن الرجز لم يحظ بالاهتمام الذى حظى به القصيد فى الأدب الجاهلى، ذلك لأن الرواة حفظوا من القصيد أكثر جداً مما حفظوا من الرجز، والراجح كذلك أن منهج النظم والتعبير فى الرجز لم يكن له من التقاليد والأغراض ما لغيره من النظم. ويرى بعض مؤرخى الأدب فى العصر الحديث أن الرجز مثلاً مرتبط بمرحلة الرواية حتى بعد التدوين بل إلى فترة غير قصيرة فى تاريخ الأدب العربى.

ومن الإنصاف أن نوضح ظاهرة لها أهميتها، وهى أن الرجز كان أكثر ارتباطاً بالتراث الشعبى العربى. وكان يتسم بقدر من المرونة لا يعرفه القصيد التقليدى مما دفع النقاد إلى الخروج بالرجز من الإبداع المعتبر. وكلمة "رجز" كانت تعنى "الخفق والاضطراب" أى أنه لا يساير المنهج المنتظم فى القصيد. ومع هذا كله فقد اعترف به كبحر من بحور الشعر، ثم حكم على هذا البحر بأنه قد يجتزأ فيه بالتفعيلتين تكرران مرتين فيصبح أشبه بالرجزاء، وهى الناقة يضطرب عجزها لضعفها عند النهوض من بروكها. ومهما يكن من شيء فإن الرجز كان يقوم بالصلصلة التى تصحب الغناء، أو أنه كان يقوم بأصوات إيقاعية يحفز إليها الانفعال.

ومما تجدر الإشارة إليه أن الرجز يحكى، بشواهده القديمة فى مساره على مدى التاريخ، العراقة والتطور الذى له من الحرية أكثر جداً مما للنظامين التقليديين. وتقول الروايات القديمة إن الشاعر لم يكن يكثر فى النظم على هذا البحر، وكان حسبه أن يقول البيتين أو الثلاثة، ثم أقبل المبدعون على الرجز تدريجًا حتى ظهرت منه آثار على قدر من الطول. واستخدم بعد ذلك فى الأغراض التعليمية لتيسير الحفظ على طلاب العلم، ومن أشهر هذه المطولات ألفية ابن مالك وأرجوزة تسجل حكايات كليلة ودمنة... ومن أهم مقومات الرجز الحرية التى استشعر بها الرجاز، فقد توسعوا فى استخدام الألفاظ والعبارات وخرجوا على قواعد الاشتقاق والإملاء فى بعض الأحيان، ثم إنهم صدروا فى إبداعهم عن اللهجة القبلية أو الشعبية أو العامة فى أكثر الأحيان. يضاف إلى هذا كله أنهم كانوا يحققون ذواتهم ومواقفهم بالارتجال، ومعنى ذلك أنهم لم يراعوا العقل ولم يخضعوا للصنعة البلاغية إلا نادراً. وميز الرجاز والرواة والنقاد بين الأراجيز على أساس عدد التفعيلات، فهناك الرجز التام الذى يستوعب ست تفعيلات على وزن مستفعلن، ثم هناك مجزوء الرجز الذى يقوم على أربع تفعيلات. أما الذى يتألف من ثلاث تفعيلات فيطلق عليه مشطور الرجز. وآخر هذه التقسيمات هو الذى يضم تفعيلتين وهو منهوك الرجز... ومهما يكن من شىء فإن دراسة الرجز تحتاج إلى منهج متكامل بين معايير الشعر التقليدى والشعر الشعبى لأننا نجد فى هذا المجال خصائص الشعر الخاص والمقيد ومقومات الشعر الشعبى. وفى المدونات شواهد كثيرة تدل على هذه الظاهرة



من ناحية، وتجمع بين مقومات الإبداع الخاص والشعبى أيضاً. (عبدالحميد يونس)

**الرزيفة (أو الشيلة)**: من أنواع الشعر النبطى. تنظم الرزيفة على نمط القصيدة المضمومة، ولكنها تنظم خصيصاً لرقصة العرضة المعروفة فى الجزيرة العربية والخليج. والشيلة محدودة الطول ليسهل حفظها وترديدها. وهى تؤدى ضمن جوقة متناسقة من الرجال يغنون فى صفين متقابلين، وقد امتشقوا سيوفهم أو استلوا خناجرهم، أو حملوا بنادقهم. يغنى الرجال فى كل صف بصوت واحد، ثم يتوقفون ليغنى الرجال فى الصف المقابل البيت الذى غناه الصف الأول. وبعد إعادة البيت عدة مرات من كلا الصفين ينتقل الشيال إلى البيت الذى يليه ويمر بين الصفين "الحيالة" (الواحد منهم "حيال") حتى يكمل القصيدة. وفى أثناء الغناء يلعب الحيالة بالبنادق والسيوف ويرقصون بها رقصاً يبين فتوتهم على قرع الطبول والدفوف "الطيران".

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: حمد حسن فرحان، الشعبى النبطى.

**رشدى صالح** (١٩٢٠-١٩٨٠): حصل على ليسانس الآداب (فى اللغة الإنجليزية) من جامعة القاهرة ١٩٤١. بدأ حياته العملية مذيعاً بالإذاعة المصرية، وانخرط فى حركة التحرر الوطنى والعمل السياسى العام، ولاقى كثيراً من المطاردة آنذاك. مارس العمل الصحفى طوال الشطر الأعظم من حياته، فأنشأ صحفاً، وشارك فى تحرير صحف، وأخيراً رأس تحرير "آخر ساعة". كما مارس مهنة التدريس فى مطلع حياته.

فاجأ الأوساط الثقافية فى يوليو ١٩٥٤ بكتابه العظيم "الأدب الشعبى" ثم استكمل ثلاثيته الشهيرة بعد ذلك بفترة وجيزة، فصدرت الطبعة الأولى من الجزء الأول من "فنون الأدب الشعبى" فى مارس ١٩٥٦، وتبعه الجزء الثانى مباشرة بعد شهر من نفس العام.وبذلك رسخ رشدى صالح ريادته لعلم الفولكلور المصرى، ووضع الأساس المتين لبناء علمى ضخم، وهو لم يكمل بعد العام السادس والثلاثين من عمره.

كان أول أمين للجنة الفنون الشعبية التى أنشأها المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب (للثقافة حاليًا)، وظل عضوًا بها حتى وفاته. كما كان أول مدير لمركز الفنون الشعبية (التابع لوزارة الثقافة) (١٩٥٨ - ١٩٦٤). وأصدر عن مركز الفنون الشعبية مج"الفنون الشعبية"، صدر منها عددان فقط (أبريل ١٩٥٩)، (أغسطس ١٩٦٠). أسهم بدور أساسى وحاسم فى إنشاء الفرقة القومية للفنون الشعبية، ثم تولى الإشراف عليها، وعين بعد ذلك مديرًا لها خلال الفترة من ١٩٦٠-١٩٦٥.

وفى ميدان خدمة العلم الفولكلورى- من خلال وسائل الاتصال الجماهيرى- قدم فى التليفزيون والإذاعة المصرية، وفى إذاعة الكويت، وهيئة الإذاعة البريطانية BBC، قدم مجموعة من البرامج الثقافية، وبرامج الفنون الشعبية، ومختلف فنون الأدب. يذكر من بين تلك البرامج، برنامج الفنون الشعبية بالتليفزيون المصرى، برنامج ألف ليلة وليلة، برنامج عن المأثورات الشعبية فى عالمنا المعاصر فى اللقاء بين الثقافات العالمية... إلخ.



كان أحمد رشدى صالح طوال الستينيات والسبعينيات الخبير العربى الأول فى الفولكلور، ولذلك كان من الطبيعى أن تختاره اليونسكو فى عامى ١٩٧٤-١٩٧٥ لإجراء بحث ميدانى عن استخدامات عناصر التراث الشعبى العربى للأغراض السكانية من أجل خدمة عمليات التنمية وتنظيم الأسرة. وكانت هذه الدراسة أول عمل ميدانى فى دراسات الفولكلور تتخذ أبعادًا دولية عربية. فغطى بحثه هذا سبع دول من دول المشرق العربى، وقام من أجله بجولتين أو رحلتين علميتين. وقدم تقريرًا مفصلاً بنتائج زيارته الميدانية فى بحثه عن الاستخدامات المتطورة لبرامج الفنون الشعبية المتصلة بالأنشطة السكانية والتنمية وتنظيم الأسرة تناول من بين ما تناول: ملاحظات على أهم أشكال الفولكلور الجارية فى الاستعمال فى البلاد العربية التى شملتها الدراسة. وكذلك ملاحظات على استخدام المواد الفولكلورية فى الحياة اليومية، واستخدام هذه المواد فى برامج الإذاعة والتليفزيون. وأخيرًا المقترحات التى قدر الباحث أنه يمكن تنفيذها على المدى القصير، والاقتراحات التى يمكن تحقيقها على مدى زمنى أطول. وهذه المقترحات تقع فى إطار إمكانات توظيف الفولكلور (مادة وشكلاً) فى إنتاج برامج تخدم أغراض تنظيم الأسرة. كما قدم ملحقًا اقترح فيه لأول مرة إنشاء: أ-المركز العربى للفولكلور والتنمية، ب-الأرشيف العربى للفولكلور والتنمية.

وأخيرًا: يرجع الفضل إلى رشدى صالح فى أنه أشعل شرارة الثورة التى أضاءت السبل لكل راغب فى تناول التراث الشعبى من منظور علمى معاصر. فقد أوضحت منجزاته أولا: أن الفولكلور

أوسع من الأدب الشعبى ومن السير. هو مركب خصب من الثقافة الروحية والمادية لأبناء هذا الشعب. ثم هى- ثانيًا- تتبنى نظرة صائبة إلى التراث الشعبى. إذ تتناوله كحياة وتدرسه كتعبير عن شخصية هذا الشعب، لا كنوع من الطرائف والغرائب. ثم إنها- ثالثًا- أفلحت فى انتزاع الاعتراف الرسمى ببعض مؤسسات البحث والتخطيط العلمى فى ميدان التراث الشعبى أبرزها جميعًا لجنة الفنون الشعبية التابعة للمجلس الأعلى للفنون والآداب، ومركز الفنون الشعبية التابع لوزارة الثقافة. وربما كان آخر هذه الآثار أن هذه الحركة الجديدة أفلحت فى تربية جيل من الباحثين الذين لم ينعموا بأى قسط من الدراسة المتخصصة فى مجال الفولكلور، ولكنهم درسوا، وعمقوا هواياتهم وأصلوا اهتماماتهم بتراث شعب بلادهم. (محمد الجوهرى)

للمزيد انظر: محمد الجوهرى، رشدى صالح والفولكلور المصرى، دراسة لأعماله وفصول من تأليفه.

**رفيق سعد نقالى**: انظره فى المجلد الأول من هذه الموسوعة.

الرقية (وكذلك الرقوة): صيغة ثابتة أو كلمات تترجل فى حينها، والأغلب هو استخدام الصيغ الثابتة، تستهدف التوسل إلى الله بكل العبارات والأساليب المعروفة والمتواترة شعبيًا لحماية الشىء الذى تجرى رقياه. وهذه الحماية تكون لشتى الأغراض: من عين حاسد، أو حماية عامة فى يوم "مُفترج" (موسم أو عيد)، أو للمريض برجاء الشفاء، أو المولود لمباركته، أو لشخص مقبل على موقف حاسم أو خطير أو سيكون محط الأنظار كرقية العريس أو العروس قبل



الزفاف...إلخ. وقد تكون الرقية لإنسان، كما قد تكون لشىء (كالثروة أو المحصول، أو أى من المقتنيات...إلخ). والرقية يؤديها شخص محترف كالساحر أو الشيخ الحافظ للقرآن، أو شخص طاعن فى السن له مكانة وتقدير (رجلاً أو امرأة). ولكن الممارسة اليومية تدلنا على أن أى إنسان يمكن أن يمارس الرقية، كأن ترقى أى أم أحد أبنائها. (محمد الجوهرى)

**رواية التكوين** Bildungsroman: أحد المصطلحات النقدية الألمانية التى تعود إلى القرن الثامن عشر، ولم تنتشر وتتفاعل مع نظريات الأدب والنقد الحديث إلا مؤخرا من خلال ترجمة المصطلح إلى الإنجليزية Formation-Novel، أى الرواية - التى تصور نمو بطلها - الذى يبدأ صبيا أو فى مقتبل العمر فى بداية الرواية - نمواً زمنياً روحيا أو عقليا أو عاطفيا، من خلال كشف عملية تفاعله مع معطيات تجربته الحياتية عبر عدد طويل من السنين . ومن هذا المصطلح تطورت - أو نبعت مصطلحات أخرى تشير إلى تنويعات من النوع الروائى نفسه، مثل مصطلح: رواية التربية (التى تشير إلى التجارب الاجتماعية والروحية والعاطفية أو الوجدانية لبطلها الذى تروى الرواية "محنته" فى عبور هذه التجارب) أو مثل مصطلح: رواية النمو، ويشير إلى رواية عملية "النضج النفسى" للبطل من خلال نوع التجارب المذكورة نفسه. ويعتقد أن هذا المصطلح استخدم للمرة الأولى فى نقد الأخوين "شليجل" لرواية "جوته" المشهورة: تدريب أو (تربية) فيلهلم مايستر (١٧٧٥)، ثم تكرر استخدامه فى نقد رواية الكاتب نوفاليس المسماة: هينريش فون أوفتردنجن (١٧٩٩)، إلى أن ظهر المصطلح ثانية فى

فرنسا فى عنوان رواية جوستاف فلوبير: التربية العاطفية. وفى القرن العشرين كتب هيرمان هيسه رواية: دميان (١٩١٩) وكتب توماس مان رواية: جبل السحر(١٩٢٤). ورغم أن ولع النقاد الإنجليز بالتصنيف أقل من ولع زملائهم الألمان، وبالتالى فإنهم على عكس الفرنسيين والألمان أقل اختراعا للمصطلحات وللأنواع وللمدارس، فإنهم يصفون روايات بعينها بأنها روايات التكوين: مثل رواية فيلدينج: توم جونز (١٩٤٩)، ورواية جين أوستين: إيما (١٨١٦)، ورواية ديكنز: ديفيد كوبرفيلد، ورواية جويس: صورة للفنان فى شبابه (١٩١٥). كما أن العديد من روايات الأدباء الروس فى القرن التاسع عشر يمكن ان تسمى: روايات التكوين، مثلها فى ذلك مثل روايات شهيرة لنجيب محفوظ مثل: الطريق؛ قلب الليل؛ صباح الورد وروايات مشهورة أخرى ليوسف أدريس، مثل العيب، الحرام، والبيضاء، أو لفتحى غانم، مثل زينب والعرش، أو حكاية شو، أو ثلاثية التجليات لجمال الغيطانى، وأيام الإنسان السبعة لعبد الحكيم قاسم.(سامى خشبة)

**الربوى**: من فنون القول التقليدية فى بادية إقليم ظفار بسلطنة عمان. معنى الربوى القصيد، ويسميه بعضهم أولادى، وهو يماثل فن "النانا"، من حيث خفة أوزانه وطرب ألحانه المتجددة، إلا أنه يختلف عن "النانا" فى أنه يعتمد على قصيدة طويلة، كما أنه لا يتم فى محاورة بين شاعرين كما فى النانا والرجز. (انظر مادة النانا). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: على آل حفيظ، فنون القول فى ظفار، مجلة نزوى.



## حرف الزاى

**الزامل**: ١-من أنواع الغناء الشعبى فى اليمن وهو فى اللغة الصوت المختلط من عدة أصوات أو العدو المتمايل كسرعة الأعرج. ويسمى زوامل لكثرة الأصوات التى تردده، فعندما يجتمع الناس فى القرية لتلبية أى حادث يصنع "البدّاع" شطرين أو ثلاثة أشطر، يرددها الصف الأول على درجات: أولاً بأصوات قراءة للحفظ عن طريق التلقين، ثانيًا تجربة الأداء بأصوات خافتة. وبعد أن يتأكد البداع من حسن الأداء تعلو الأصوات بالزامل. وإذا كان جمع الناس كبيراً تقسم إلى صفوف، ويشترط فى لغة الزامل أن تكون منظومة على عدة أنغام متقاربة الإيقاع، وأغلبها من الرجز.

ويقال فى نشأة الزامل أن بعض القبائل فرت فى زمن دقلديانوس إلى كهوف الجبال خوفًا من هجوم المعتدى، وفى هدأة الليل سمعت

أصوات جهيرة كثيرة العدد بديعة الإيقاع، ومن هنا بدأ ترديد زامل الحرب الآتى:

قبّح الله وجهك يا ذليل    عاد بعد الحرايب عافيه

عند شب الحرايب ما نميل    باتجيك العلوم الشافيه

ومن الزوامل زوامل العرس وهى أنواع الترحيب، والاستقبال، والزفاف والمثال التالى من زوامل الاستقبال:

أهل العريس:

يا مرحبا وأهلا وسهلا بالضيف ذى جانا عنيّه

الوافدون:

(أ) دام السرور يا سيد الأعراش    جينا لكى بالعين والراس

(ب) نبسبس الرقص بسباس    تكسكس الزرب كسكاس

ما بين "بلعه" و"ذرّاس"

ومنه زوامل النساء عند خروج العروس من بيت أبيها مثل:

ساعة الرحمن ذا الحين    والشياطين غافلين

اخرجى من بيت سلطان    وادخلى فى بيت إمام

اطلعى يا سيد الأغصان    بالسلامة والهنا

(انظر مادة: مهاجل).    (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر عبدالله البردونى، فنون الأدب الشعبى فى اليمن.

٢- نوع من الشعر الغنائى الشعبى ينشد فى المحافل جنوب غرب الجزيرة الاجتماعية الشعبية فى منطقة جازان. ويدخل فى هذا النوع طريقتان: طريقة تسمى العسيرية، وطريقة تسمى المشرقية، وهو فى حقيقته من نوع الشعر الشعبى المسمى هناك "القاف"،



ويرقص عليه فى بعض المناسبات رقصة جماعية تتألف من نصف دائرة وتارة من صفين متقابلين. ولغنائه نغمة شجية متكررة السياق ممدودة المقطع. وفى رقصته نوع من الحركة النشيطة والتدافع المتمايل. ويرقص أيضًا رقصته بحارة السفن فى الخروج الموسمى للغوص- سابقًا- وفى أثناء السباق بالسفن على قرع طبل المروس". (محمد الجوهرى)

للمزيد انظر: محمد أحمد العقيلى، الأدب الشعبى فى الجنوب.

**زاهى ناصر**: انظره فى المجلد الأول من هذه الموسوعة.

الزجل: إلى جانب الموشح ظهر الزجل، ويعد أبوبكر بن قزمان (ت٥٥٥ -١١٦٠م) إمام الزجالين بالأندلس. والأزجال كالموشحات عبرت البحر إلى عدوة المغرب، ثم انطلقت إلى المشرق فى بداية النصف الثانى من القرن السادس الهجرى. وسمى الزجل زجلاً لأنه لا يُستمتع به إلا إذا صوت فهو شعر لا يلتزم فيه الإعراب وتتخلله كلمات وعبارات من اللهجة العامية. وفى نشأته يقول ابن خلدون "أنه لما شاع فن التوشيح فى أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه، وترصيع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله، ونظروا فى طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيها إعرابًا، واستحدثوا فنًا سموه الزجل، والتزموا النظم فيه على مفاهيم فجاءوا فيه بالغرائب واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة". ويصف صفى الدين الحلى الزجل بأنه أرفع الفنون الملحونة مرتبة وأشرفها نسبة وأكثرها أوزانًا، وأصحها ميزانًا، ولم تزل إلى عصره (عصر صفى الدين الحلى) أوزانه متجددة، وقوافيه متعددة.

ومن أنواع الزجل الطبيعى الذى يستخدم العامية استخداماً مطلقًا، والمزنم أو المستلحق أو المزبلح الذى جمع بين العربية الفصيحة واللغة الدارجة. وكان الزجل فى أول نشأته مقصوراً على النسيب والغزل والخمر، ثم أصبح يعالج الوصف والفخر. وظهر منه ما كان فى الوعظ والحكمة وسمى "مكفراً" ويقصد به أنه كفارة من الذنوب. وقد برع فيه عدد من الشعراء منهم أبوالحسن المقرى الدانى وابن الخطيب؛ كما برع عدد من المصريين فى الزجل الوعظى وأبدعوا فيه قصصاً دينياً ومنهم أبوعبدالله الغبارى من شعراء القرن الثالث عشر الميلادى وتنسب إليه قصة الإسراء والمعراج المنظومة زجلاً. وأبدع المصريون نوعًا يختص بالهزل والخلاعة وسمى بليقًا، ومنه النموذج التالى:

| | |
|---|---|
| طلقنى وروح من وشى | ما حبك ولا فيك شيى |
| طلقنى وروح يا فشار | ماحبك ولا أعبرلك دار |
| اخذتك على انك حرار | صيتك للنقانق يخشى |
| أنت شيخ ولا لك همّهونا | فارهة فى الغلمه |
| اريد شيخ يحرق فى اللمه | ونا طيبه فى فرش |
| أنا ما أعشق إلا المردان | طواويس ونحنا غزلان |
| ودعم يجيبوا اش ما كان | ما أنا معهم فى قيدش |

ومنذ القرن الماضى اتخذ بعض الأدباء الزجل قالباً لنقد الساسة والحكام و أحوال المجتمع وبرز منهم عبد الله النديم، وحسن الآلاتى، والشيخ النجار وغيرهم، كما برز فى القرن الحالى إمام الزجالين بيرم التونسى. وقد صيغت قصص دينية كثيرة فى هذا القالب



الشعرى الشعبى على نحو خاص كانت تراث المداحين لفترة طويلة من الزمن. ومن هذه القصص قصة الجمل والغزالة، وخضرة الشريفة، وسارة والخليل. ومنها هذا المقطع:

"كان خليل الله وساره فى صباهم
مبدعين فى الحسن والمولى عطاهم
مدة الأيام ما بلغوا مناهم
من الدرارى لا صبى ولا بنيه"

وحديثًا ظهرت قصص كثيرة تعالج الحياة الاجتماعية يتغنى بها المنشدون الصييتة فى مناسبات مولد النبى وموالد الأولياء وبعض المناسبات الاجتماعية. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: ابن خلدون، المقدمة؛ صفى الدين الحلى، العاطل الحالى والرفص الغالى، تحقيق د. حسين نصار؛ حسين نصار، الشعر الشعبى العربى.

**الزغل**: اسم محلى للغز فى مصر، انظره.

**زقالة**: اسم يطلق على عدد من الرجال والشباب يكونون فيما بينهم مجموعات للعزف والغناء والرقص فى واحة سيوة فى مصر. وتجرى ألحان أغانيهم على إيقاع يميل إلى السرعة يؤدى على طبول ذات وجهين من الرق الجلدى كما تنحو رقصاتهم تجاه التشكيل الحركى الدائرى. ويمارس الزقالة نشاطهم الفنى فى مناسبات الأعراس والسمر. (محمد عمران)

**زكريا الحجاوى**(١٩١٥-١٩٧٥): هو أحد رواد الفن الشعبى المصرى، أبرز إنجازاته تقديم التراث الشعبى المصرى عبر وسائل

الإعلام الحديثة كالصحافة والإذاعة والتلفزيون. عمل فى الصحف المصرية منذ أوائل الأربعينيات من القرن العشرين، ومن أهم الصحف التى عمل بها المصرى والجمهورية. بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ اتجه زكريا الحجاوى لعمل مسح شامل للقطر المصرى لجمع الفنون الشعبية من مصادرها، واكتشف خلال ذلك العديد من المطربين الشعبين مثل خضرة محمد خضر، ومحمد طه، ومحمد أبو دراع، وإبراهيم خميس، وفاطمة سرحان، وجمالات شيحا.

من مؤلفاته: بيجماليون (مسرحية)، ملك ضد الشعب (مسرحية)، نهر البنفسج (مجموعة قصص)، حكاية اليهود، موسوعة التراث الشعبى (الجزء الأول). كما كتب الحجاوى العديد من الدراسات حول الفولكلور المصرى نشرت فى جريدة المصرى ومجلة الرسالة الجديدة.

وقدم أعمالا للمسرح والإذاعة والسينما والتلفزيون: فقدم للمسرح: أوبريت "يا ليل يا عين" وهو أول أوبريت شعبى يصعد إلى خشبة مسرح الأوبرا سنة (١٩٥٧)، كما أسس الحجاوى مسرح المقطم للفن الشعبى. وقدم للإذاعة: العديد من الأعمال الشعبية الإذاعية من أشهرها "أيوب المصرى" و"سعد اليتيم". وللتلفزيون مسلسلات سيد درويش، وأدهم الشرقاوى.

قضى الحجاوى آخر سنوات حياته فى قطر التى سافر إليها سنة ١٩٧١ للعمل مستشاراً لوزارة الإعلام القطرية، وهناك أيضا أسس مركزًا لتجميع الفنون الشعبية، وتوفى بقطر سنة ١٩٧٥.

بعد وفاة الحجاوى كرمته الدولة ومنحت اسمه شهادة تقدير من



أكاديمية الفنون، كما غيرت اسم مسرح السامر إلى "مسرح زكريا الحجاوى" ومنحته وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى.(المترجم له)

**الزناتى خليفة**: هو بطل قبائل الزناتة الذى صمد فى وجه بنى هلال فى تغريبتهم وأذاقهم الشدائد والأهوال. تذكره الرواية التاريخية أنه كان وزيراً لصاحب تلمسان، وأنه حارب قبائل الهلاليين ولكنهم تغلبوا عليه وقتلوه فى موقعة الزاب. ولكن السيرة المروية تضعه فى صورة البطل المعادى لأبى زيد، وتحمل عليه الوقفة الشجاعة فى ملاقاة فرسان الهلالية. وتنسب السيرة إليه قتله للأشراف وسبيه نساءهم مما دفع بنى هلال للهجوم على بلاده لتخليص بنات الأشراف.

وبوصفه بطلاً تحكى بعض روايات السيرة عن ميلاده أنه كان ابن "جنية"، فكان إذا طعن بالسيف وأريق على جرحه قليل من ماء بئر معروفة فى قصره التأم جرحه لساعته وعاد للقتال مرة أخرى. ولهذا السبب لم يستطيع فرسان الهلالية قتله إلا بالحيلة، فاذا طعنه دياب بحربته فى عينه وضع أبوزيد السم فى الجرح فسرى فى جسمه.

وعلى الرغم من تصوير السيرة للزناتى شيخًا طاعنًا، إلا أنها تجعله فارسًا شجاعًا واسع الدراية بأساليب الحرب والحيلة، فقد حفر خنادق خارج أسوار مدينة تونس ودرب فرسه على اجتيازها، وأنه كان يرهب الهلاليين بجز رؤوس قتلاهم وتعليقها على أسوار المدينة.

كان الزناتى يعرف عن طريق المنجمين (الرمالين) أن مصرعه لا يكون إلا بعد دياب بن غانم ومع ذلك فقد نزل لحربه فى صبر وثبات. وتحكى السيرة تفاصيل لقائهما حتى طال النزال بينهما وضجر الزناتى وضجر دياب، وبدأ الزناتى يشكو لسعدى ابنته تقدم سنه وانصراف قوته عنه. وتقول الرواية الشفاهية على لسان أحد شعراء الصعيد فى مصر:

لو جونى فى عز عفاى     وقبل ما تخط الشوارب
أنا فى الحرب ما بقول يكفاى     لما تغيب شمس المغارب
ولو جونى فى سن عشرين     أنـا عبد لالهى هايـم
لكان خدت منهم العشريـن     ونهبت كـل البهايـم
لوجونى فى سن التلاتيـن     وأنا سيد العمامة النضيفـه
لكان خدت منهم التلتيــن     وكان نهبت خضره الشريفه
إلا جونى فى سن الثمانين     بعد الكبر ما فاح فى عيونى
وولاد عمـى الدنييــن     أشور مشورتى يخلفونــى

وأخيراً استطاع دياب أن يصرع الزناتى بتدبير سعدى ابنته، وعندما يقتل الزناتى يتضعضع معسكر الزناتة فقد كان فارسهم وبطلهم الأوحد. (انظر: السيرة الهلالية).

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: عبدالحميد يونس، السيرة الهلالية؛ أحمد شمس الدين الحجاجى، مولد البطل فى السيرة الشعبية؛ محمد فهى عبداللطيف، أبوزيد الهلالى.



**زهيرى**: من الأسماء التى تطلق على الموالد فى الكويت والعراق ومنطقة الخليج عموماً والجمع زهريات. من أشهر ما يتغنى به المغنون فى البحر وخاصة عند التجديف أو توديع الأهالى فى طريقهم إلى الغوص، ويؤديه النهامون فوق سطح السفينة. منه مربع أى شعر من بيتين على أربع قواف متحدة. ومنه السبعاوى المشهور من سبعة أشطر، وهو أكثر شيوعاً. ومن نماذجه فى الكويت:

كف العنب ياللى تريد الود وتصافى
محال تلقى عشر زين ومصافــى
اتبع الأوصاف ولا تعتب بالوصافى
كوطر يا عديم الرأى أمرك لا يرجع أمر
ما فى فريسة لك بهداى والحرير أمر
(هرج):
كان مالك جاد على المر أشرب أمر
تموت ظميان وغيرك يشربه صافى

وهناك نوع من الشعر رباعى الشطرات من الزهيرى يسمى عتابة وأبوذية ويتكون من ثلاثة أشطر بقافية وروى واحد، والشطرة الرابعة بقافية مختلفة، وهو شائع فى الغناء الشعبى العراقى:

(أبوذية):
حسبته ما طلع على الباب حسباى
همت والعاذل النمام حسباى
نخيت الخالق الكونين حسباى
برحمة يخفف ذنوبه عليه

(انظر: موال).    (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: حمد السعيدان، الموسوعة الكويتية المختصرة؛ رضا القريشى، الفولكلور فى خرنابات، مج التراث الشعبى.

الزوجة الغاضبة الخارقة: حكاية شعبية ذائعة، تزوج فيها رجل من امرأة من الكائنات الخارقة وخالف أمرها وارتكب عملاً محظوراً اشترطت عليه ألا يفعله ليضمن استمرار علاقتهما. فغضبت وعادت إلى قومها، وخسر ما كان يغنمه من ارتباطه بها. ويقال إنها كانت قد حظرت عليه أن ينظر إليها، أو أنها حرمت عليه أن يراها وهى عارية أو فى أثناء وضعها.

وثمة حكايات شعبية تذهب إلى أن رجلاً فقيراً رث الثياب، لا يكاد يجد قوت يومه إلا بشق الأنفس، عثر يومًا على بيضة نعامة فأخذها معه إلى كوخه. وعندما عاد فى اليوم التالى وجد كوخه نظيفًا وأن هناك وجبة طعام فاخرة فى انتظاره. وذات يوم خرجت من البيضة امرأة وطلبت منه أن يتزوجها، ولكنها حذرته من أن يذكر لأى إنسان شيئًا عن أصلها. وتحسنت أحوال الرجل وبدأ يرتدى ملابس نظيفة فاخرة ويتناول أفخر أنواع الطعام. وذات يوم تشاجر معها فقال لها فى غمرة غضبه: "ويلك يا ابنة النعامة!". وعند ذلك استغرق فى نوم عميق، وعندما استيقظ وجد نفسه يرتدى أسمالاً بالية، ولم يعد يجد فى كوخه ما يأكله، وعلم أنه أغضب زوجته الخارقة وأنها لن تعود إليه أبداً.

(عبدالحميد يونس)



**الزومالة**: نشيدة قصيرة تقال (تغنى) فى مناسبات الأعياد والزواج فى الحجاز. يأتى المدعوون فيقفون فى صف مقابل بيوت المضيفين، فينظم شاعرهم زومالة فيأخذها قومه فى غناء جماعى، فيخرج المضيفون فى صف مقابل صف الزوار. فإذا فرغ المدعوون من غنائهم خرج منهم سرية من الشباب والمتصابين يحملون البنادق بين أيديهم وهم يقفزون فى خطوات منظمة معروفة فيمرون أمام صف المضيفين فيطلقون النار فى الهواء، ثم يعودون إلى أماكنهم. فى هذه الأثناء يكون شاعر المضيفين (المعازيب) قد نظم زومالة على نفس بحر "لحن" زومالة الضيوف وقافيتها فيأخذها الرجال، ويجرى ما يجرى فى سابقتها، فإذا تم ذلك قام كبير المضيفين وقال للضيوف "تفضلوا حياكم الله".

ولا يتبع الزومالة صفق ولا ردك بالأرجل كما فى "القصيد" و"النشيد"، ويكون شعر الزومالة فى أغلبه على أربعة أشطر أو ثلاثة، والشطر الأخير هو قافية القصيد التى غالبًا ما تكون من بيتين مؤلفين من ثمانية أشطر مثل:

سلام يا ربع يحفظون العُهود

كسّابة النوماس من عهد الجدود

عسى لياليكم سعْد يتبع سعوْد

يا ربعةٍ دايم لها فى العز ساس

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: عاتق بن غيث البلادى، الأدب الشعبى فى الحجاز.

**الزير سالم**: بطل السيرة المعروفة. وهو سالم بن ربيعة الملقب بأبى ليلى المهلهل الذى تنسب إليه أشعار كثيرة، ويقال إنه أول من هلهل الشعر. تروى السيرة أنه كان فارسًا شجاعًا، ولكنه بدأ حياته ماجنًا متمردًا. تنبأ له التبع اليمانى بأنه سيأخذ ثأر أخيه كليب من قاتله جساس بن مرة (قصة الزير سالم الكبير، ص٢٤):

ويأتى الزير أبوليلى المهلهل
فيصلى الحرب فى كل البلاد
ويقهر كل جبار عنيد
بيضرب السيف فى يوم الجلاد

لما علم بنو مُرة بالنبوءة قرروا أن يستعينوا بالجليلة زوجة كليب لتساعدهم فى قتل الزير قبل أن يكبر. ظلت الجليلة تكيد له عند أخيه مرة بعد أخرى حتى سئم الزير كيدها، فاعتزل القبيلة وفرض على نفسه غربة اختيارية (غربة البطل) مع الأسود على بئر السباع. التهم أحد السباع حمار الزير، فأقسم أن يقتلها جميعًا وأن يعمل من جماجمها قصرًا. وكلما قتل أحدها يردد "يا لثارات الحمار".

عاد الزير إلى القبيلة بعد أن علم بقتل أخيه كليب، وقرأ وصيته التى كتبها بدم، فأقسم أن يقتل آل مرة جميعًا، وبدأ فى تنفيذ قسمه. وفى هذه الأثناء تهرب الجليلة وتلد طفلها (الجرو هجرس) عند أخواله فينشأ غريبًا من دون أن يعلم أنهم قتلة أبيه. تتوالى أحداث السيرة وتسهب فى ذكر القتال الذى دار بين الزير وقوم غريمه جساس، وتتوقف كثيرًا عند أحداث التقاء الزير بابن أخيه الجرو هجرس وكيف تعرفت أخته اليمامة عليه عن طريق مبارزته وإلقاء تفاحات ثلاث عليه أثناء المبارزة.



وإذا كانت هذه السيرة تبدأ بذكر أخبار التبع اليمانى وربيعة القيسى، وتنتهى بقصاص الزير والجرو هجرس من خاله جساس قاتل أبيه كليب، وتتنبأ بمستقبل ذرية الجرو هجرس، وهم بنى هلال فتلمح بشتاتهم فى الأرض العربية، فإنها تصور الزير سالم بطلاً محاصراً بمقومات جماعية تحول دون توجيه البطولة الوجهة الصحيحة، على عكس ما نرى أبطالاً آخرين مثل عنترة والظاهر وذات الهمة الذين ينجحون فى لم شمل الجماعة من خلال المقدرة البطولية الخارقة التى تضمن لهم الانتصار فى النهاية على أعداء الأمة. وعلى هذا تعد هذه السيرة- على حد قول بعض الباحثين- الحلقة الأساسية التى بنيت عليها السيرة الهلالية بل يعتبرونها الحلقة الممهدة لها، وذلك للتشابه الشديد فى بنية السيرتين من حيث أنساب الأبطال وصراعهم كأبناء أرومة واحدة والقضية التى شغلوا بها، بالإضافة إلى الشكل الأدبى، فهما السيرتان الوحيدتان اللتان يطغى الشعر عليهما حتى يكادا يتماثلان تمامًا. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: نبيلة إبراهيم، البطولات العربية والذاكرة التاريخية؛ مكتبة الجمهورية العربية، قصة الزير سالم الكبير.

**الزيفة**: ١-نوع من أنواع الشعر الشعبى فى منطقة جازان (جنوب غربى جزيرة العرب) تسمى باسمه رقصة معروفة هناك بهذا الاسم. يتألف من مقطعين الأول يسمى المرسم، والآخر الردود. ٢-الزيفة جماعية غنائية تقام ليلاً (فى جنوب الجزيرة العربية). وصفها: تقرع الطبول ويجتمع الناس وينقسم اللاعبون إلى قسمين يقف

الشاعر على الصف الأول ويلقنه نشيداً يتألف من مقطعين أو أربعة مقاطع ملحنا حتى يحفظه، فينصرف إلى الصف الثانى ويقوم بنفس العمل. وإنما يكون نشيده للصف الثانى على طريقة الجناس يتفق مع آخر كل كلمة فى كل مقطع من النشيد الأول ويخالفه فى المعنى ويسمى النشيد الأول "المرسم" والثانى "الردود". ويبدأ الرقص على دقات الطبول ويسير كل صف وهو يرقص إلى مكان الصف الآخر ويستمر اللعب إلى نصف الليل. (محمد الجوهرى)



## حرف السين

**السامرى**: ١- فن غنائى شعبى من الشعر النبطى. ينتشر فى الكويت ويأخذ اسمه من الإيقاع الملحن به وهو إيقاع السامرى. تعرف بعض صياغاته اللحنية بالعبونيات نسبة إلى محمد بن لعبون من شعراء الكويت الشعبيين. وأغلب شعر السامرى ذو قافيتين متشابهتين، أو لكل شطر قافية. وقيل إن ألحان السامرى تبلغ نحواً من ثلاثين لحناً منها الدوسرى والبخدى والحوطى والفجرى والقروى. أما أشهر ألحان السامرى فى الكويت فينقسم إلى ثلاثة أقسام هى: الدوسرى، والحوطى، والقروى.

يعتمد الأداء على الدفوف والمرواس ويقام فى مناسبات العرس والأعياد وليالى السهر (النصف من شعبان مثلا). ومن أشهر السامريات كريم يابارق، وسامرى حمام ياللى بالبساتين ويقول نصه الشعرى:

حمام ياللى بالبساتين | يلعب طرب والهم ما جاه
هو معجبه دل الرياصين | أو معجبه حضر مقيمين
حدر القصور اللى أمنياه | أو معجبه بدو مشيدين
تحت الغمام اللى نثر ماه | عساك بالروضه تسيلين
والسيل على لى ركاباه

وفى السامرى يبدأ المغنى دون عزف آلى، وينتقل بين المقامات من درجة العجم إلى الكردان والمحير والسنبلة، ثم يهبط إلى المحير والكردان ومنها إلى العجم... وهكذا. يقدم الشاعر الأغنية باستهلال بطىء وواضح حتى يأخذ المرددون من بعده طريقة الإنشاد لتتماثل أصواتهم قبل الدخول بالضرب على الإيقاع المتفق عليه، وهكذا يرددون غناء المذهب فى صفين متقابلين يردد كل منهما الشطر الأول ثلاث مرات ليأخذ الإيقاع فى المقام بالعلو تارة والانخفاض تارة أخرى لكى تتكامل ميلودية اللحن فى النهاية. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: حمد السعيدان، الموسوعة الكويتية؛ عبدالوهاب بلال، الموسيقى والألحان الشعبية فى الكويت، مج التراث الشعبى.

**السّامرى**: ٢- إيقاع بدوى يستخدم للغناء فى كثير من بلدان الخليج العربية ويستخدم خاصة فى الأعراس وفى حفلات الختان لدى الفرق الموسيقية النسائية، كما يستخدمه الرجال أيضاً فى مصاحبة بعض الأشكال الغنائية. وأهم ما يميز إيقاع السامرى أنه يؤدى على الطار وعلى الطبول أيضًا، حيث تستخدم الأخيرة فى توقيع الضربتين القويتين فى وزن الإيقاع السداسى (أى الثنائى



المركب) وهو تأكيد على إبراز المجموعة الثلاثية فى الوزن الإيقاعى الثانى المركب. (محمد عمران)

**سبيوه بول** Paul Sebillot: عالم فولكلورى فرنسى يشار إليه كثيراً على أنه "أبو الدراسات الفولكلورية الفرنسية". بدأ يهتم بحياة الشعب الفرنسى وفولكلوره أثناء رحلاته فى البلاد، فحول اهتمامه إلى فولكلورهم، ونشر سلسلة من الكتب منها "حكايات شعبية من بريتانى العليا" (١٨٨٠-٨٢) و"أساطير ومعتقدات وخرافات البحر" (١٨٨٦-٨٧) و"الأدب الشفاهى لأوفرنى" (١٨٩٨) و"فولكلور الصيادين" (١٩٠١) و"فولكلور فرنسا" (١٩٠٤-٧) و"الفولكلور والأدب الشفاهى والإثنوجرافيا التقليدية" (١٩١٣). وظل يحرر مجلة "التقاليد الشعبية" أربعين عاماً، وهى دورية كانت تنشر الحكايات الشعبية وغيرها من المواد الشعبية من كل أرجاء فرنسا. وقد جمعها سبيوه بنفسه هو وكوسكان.

(عبدالحميد يونس)

**ست الحسن**: بطلة كثير من الحواديت المصرية والعربية الشعبية، وهى نموذج تجريدى للفتاة الجميلة التى يسعى إليها البطل أو تقوم بدور البطولة. تعادل ست الحسن "سندريلا" فى الحكايات الشعبية العالمية فتمثل دور الفتاة المقهورة التى تعذبها زوجة أبيها بعد وفاة أمها. ولكن الفتاة تستطيع بجمالها وذكائها وصبرها وحسن تصرفها أن تخلب لب الأمير فيتزوجها. (انظر مادة: حدوتة (حكاية خرافية)، حكاية شعبية).

(إبراهيم عبدالحافظ)

**السحجة**: من ألوان الغناء المصاحبة لرقصة الصفق عند بدو الصعيد الأدنى (بنى سويف والمنيا) فى مصر. والأداء المتبادل بين المغنى المنفرد والمجموعة يجرى عادة بمصاحبة التصفيق بما يشبه كف العرب عند بدو الشرقية والبحيرة والصحراء الغربية (انظر: كف العرب). وفى بعض المناطق يسمى هذا الغناء المصاحب للرقص "السمر" ومن نماذجه:

| | | |
|---|---|---|
| المغنى: | الصاحب اللى لى | والصاحب ما لاقيته |
| المجموعة: | الصاحب اللى لى | والصاحب ما لاقيته |
| المغنى: | الخاتم اللى وقع فى البير له رنه | |
| المجموعة: | واللى سمع رنته | رضوان فى الجنه |
| المغنى: | آه يا ليالى الهنا | آه يا ليالى الهنا |
| المرددون: | آه يا ليالى الهنا | آه يا ليالى الهنا |

(إبراهيم عبدالحافظ)

**السخرية**: السخرية، التهكم، الاستهزاء من الخصائص المميزة - منذ زمن قديم إلى يومنا - للشخصية المصرية. تنطلق من فكرة مركزية مؤداها الضاحك الباكى. شعب يضحك من البلوى وروحه حلوة، أو كما عبر المتنبى:

وكم ذا بمصر من المضحكات     ولكنه ضحك كالبكاء

والسخرية إحدى لحظات الانعتاق التاريخى، تطرقت إلى النفس المصرية بفعل "هموم المعيشة"، وكان يكسوها مسحة من الفكاهة والطلاوة والبشاشة، حين اختار المصرى أن تكون هناك ساعة لقلبه وساعة لربه، تتعدد مفرداتها فى جميع مناحى الحياة، تظهر



مفرداتها فى معاجم وقواميس اللغة وكتب التاريخ والأدب والفن.

ويعتبر البعض أن السخرية أرقى أنواع الفكاهة لما تحتاج من ذكاء وخفاء ومكر؛ تستخدم للنكاية بالخصوم فتكون لذعًا خالصًا، وقد تستخدم فى رقة، وحينئذ تكون تهكمًا. وذلك لأن اللذع والتهكم لونان من ألوان السخرية، وكلاهما يقوم على المواربة والمدارة "وارقص للقرد السوء فى زمانه .. وداريه مادام فى سلطانه". وعلى التورية، أو على فكرة المقابلة بين الواقع وبين المثل العليا، حيث يتم التلاعب بالألفاظ واستخدام أسلوب الذم بما يشبه المدح.

وتتعدد صور السخرية علانية بالقول أو الكتابة، وبالإشارات، وبالإيماء، والإيحاء، والرمز، وبالقهقهة "هأ هأ"، أو باللجوء إلى عنصر المفارقة أو الموازنة بما يثير الضحك والسخط معًا، الكنايات الدالة على الصدق أو الكذب، استخدام النكتة والتريقة التأليس والتقورة. من هنا أضحت السخرية أو التمسخر والخلاعة والدبدبة والصقاعة والخروج على مقتضيات الذوق العام والآداب المرعية، صفات ملازمة لطبيعة عوام مصر؛ وذلك رغم أن تعاليم الدين كانت تنهى ومازالت عن هذه السخرية.

وفى العصر المملوكى، عندما شحت الغلال، رقص العوام ورددوا زويجى دى أو الشعر الحلمنتيشى مادة له. وبرع فى هذا الباب حشد كبير من شعراء العامية فى العصر المملوكى والعثمانى حتى القرن التاسع عشر ومن هؤلاء عبدالله النديم وأهمهم فى القرن العشرين بيرم التونسى، وصلاح جاهين، وعرف هؤلاء التمسخر. ووجدت جماعات من الهازلية أطلق عليهم "أصحاب المساخر". ومن

أقوالهم "ومن يقد أو يتمسخر يعش". وفى العصر العثمانى عندما ألف الشيخ يوسف الشربينى كتابه الشهير "هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف" ذكر أن النفوس متشوقة إلى شىء يسليها من الهموم فيزيل عنها وارد الغموم. وأن زمانه لا يعيش فيه إلا من عنده طرف من التمسخر والخلاعة والدبابة والصقاعة، ولهذا قال الشاعر:

مات من عاش بالفصاحة جوعاً

وحظى من يقود أو يتمسخر

تحدث أهل مصر ومازالوا عن الشىء الماسخ أى الذى لا طعم له، والطعام الذى لا ملح فيه "ماسخ" و"المُسخة" أى الفرد المضحك، ويقال لمن يتعمد ذلك ويظهر بهيئة تضحك الناس، ولعل ذلك من المسخ الذى ارتبط بكلمة "المسخرة" والمساخر والمساخرة.

وقد خلقت السخرية باباً مهماً من أبواب الأدب الشعبى نستطيع أن نطلق عليه الأدب الساخر الذى اتخذ من قالب الزجل أو الشعر الحلمنتيشى مادة له. (انظر مواد: خلابيص، المحبظين). (السيد عشماوى)

للمزيد انظر: شوقى ضيف: الفكاهة فى مصر؛ عبداللطيف حمزة: حكم قراقوش؛ يوسف الشربينى: هز القحوف فى شرح أبى شادوف؛ سيد عشماوى: سخرية الرفض وتهكم الاحتجاج.

**السلسلة**: فن أدبى شعبى وحدته القصيدة الطويلة التى تصف تجربة متكاملة. انظر مواد: المسدار، المربع، الواو.

**السلطان حسن**: هو الملك الناصر حسن الذى شيد المسجد المعروف باسمه عام ٧٥٧ ويقصد كثير من العامة فى مصر



بالسلطان حسن- خطأ- حسن الهلالى بطل السيرة الهلالية. انظر مادة: حسن الهلالى.

**سميث، وليام روبرتسون** W. R. Smith: فقيه لغوى اسكتلندى، ومن علماء الطبيعة والآثار، وناقد ومحرر الطبعة التاسعة من دائرة المعارف البريطانية. تعلم فى جامعة أبردين، وتلقى دراسات فى اللاهوت والفلسفة فى جامعتى بون وجوتنجن. وكانت آراؤه حول موضوعات الكتاب المقدس سابقة لعصره، ولم تقبلها سلطات الكنيسة الحرة فأبعد عن كرسى أستاذية اللغات الشرقية وتفسير العهد القديم فى كلية الكنيسة الحرة فى أبردين. ومهما يكن من أمر فإنه أصبح فيما بعد أستاذ اللغة العربية فى جامعة كمبردج. وعندما وجد أنه قد تخفف من مسئولياته الأكاديمية تابع دراساته فى اللغة السكريتية. وكان على معرفة تامة بالشرق لأنه زار الجزيرة العربية وسوريا وفلسطين وتونس وجنوب إسبانيا. ومن خلال دراساته المختلفة واتصالاته التى قام بها فى أثناء هذه الرحلات أصبح مهتماً بالدراسة المقارنة للعادات البدائية، وكتب مقالاً لدائرة المعارف البريطانية فى هذا الموضوع، كما كتب دراسة عنوانها "القرابة والزواج فى بلاد العرب القديمة" و"محاضرات عن الديانة لدى الساميين". (عبدالحميد يونس)

**سندباد**: من أشهر الحكايات الشعبية عند العرب والفرس. وقد ذهب بعض الدارسين إلى أنها عرفت باسم "سندباد نامه"، وتقوم على الوظيفة التقليدية لبعض أجناس الأدب الشعبى، وهى الدعوة إلى التوازن وعدم الشطط فى السلوك. ولقد روى أن أحد الملوك عهد

بتأديب ابنه إلى الحكيم سندباد، فأمر هذا الحكيم أن يمنع الأمير عن الكلام سبعة أيام ولكن الملكة تشى بالأمير ويهم الملك بقتله، وهنا يبادر سبعة من الوزراء يتفننون فى سرد القصص حتى يحولوا بين الملك وبين تنفيذ الحكم على الأمير وتحققت براءته. وضُمت حكايات السندباد بعد ذلك بفترة غير قصيرة إلى مجموعة ألف ليلة وليلة. وقد ترجمت هذه الحكايات منفصلة عن تلك المجموعة الشهيرة إلى كثير من اللغات، ولكنها اشتهرت فى الآداب الشعبية كلها بأنها من حلقات ألف ليلة وليلة. ولايزل دارسو الأدب الشعبى يجدون فى محاولة الكشف عن حكايات السندباد، وتتبع مدى تأثيرها المباشر وغير المباشر على الفنون القصصية، وفى اعتمادها على المشوق والعجيب لا فى الأحداث فحسب ولكن فى محورها الرئيسى الذى يدور على الرحلات والأسفار. وكان لحكايات السندباد الفضل الأكبر فى إثراء قرائح كتاب قصص الأطفال ومبدعى فنون الكارتون والأفلام، مما جعل منها منبعاً لكثير من الأعمال الإبداعية الموجهة للأطفال عن المغامرات والرحلات فى عالم العجائب والغرائب. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: ألف ليلة وليلة، سلسلة الذخائر؛ عبدالحميد يونس، معجم الفولكلور.

**سندريلا**: حكاية شعبية مشهورة، تتردد فى كل مكان تقريباً، وتروى الحكاية أن فتاة تدعى سندريلا تتعرض، بعد وفاة والدتها، لمعاملة قاسية من زوجة أبيها وأخواتها غير الشقيقات، وتُكره على القيام بالأعمال المنزلية الشاقة. وذات يوم تذهب زوجة أبيها مع



أخواتها لحضور حفل راقص ويتركنها وحدها فتبكى حزناً وأسى بعد أن غادرن البيت. وعند ذلك تظهر لها جنية وتساعدها على الذهاب إلى الحفل الراقص وهى ترتدى أجمل الثياب وتركب عربة فخمة تجرها جياد مطهمة. وتجتذب سندريلا بجمالها ورقتها الأمير فيلازمها فى كل مكان فى الحفل ولا يتركها لحظة واحدة. وفى الساعة الحادية عشرة والدقيقة الخامسة والأربعين تتركه سندريلا وتهرع مغادرة مكان الحفل، لأن الجنية كانت قد حذرتها أن تبقى لحظة واحدة بعد الساعة الثانية عشرة ليلاً، لأنها إن تفعل ذلك تتحول كما كانت فتاة رثة الثياب. ولكنها تترك أثناء فرارها حذاء لها يستعين به الأمير التعرف على سندريلا عندما يطابق قدمها بسهولة ويتزوج منها ويعيشان معاً فى سعادة. (عبدالحميد يونس)

**سهير القلماوى (١٩١١-١٩٩٧)**: أديبة ورائدة مصرية، كانت من أولى الفتيات اللاتى التحقن بجامعة فؤاد الأول. حصلت على ليسانس الآداب من قسم اللغة العربية واللغات الشرقية بكلية الآداب (١٩٣٣)، والماجستير عن رسالة "أدب الخوارج" (١٩٣٧). ثم حصلت على الدكتوراه عن رسالة بعنوان: "الناحية الأدبية فى "ألف ليلة وليلة" (١٩٤١) إشراف طه حسين. تدرجت فى هيئة التدريس الجامعى إلى أن صارت أستاذ كرسى الأدب العربى الحديث (١٩٥٦)، ورئيس قسم اللغة العربية (١٩٥٨-١٩٦٧)، ثم رئيساً لمجلس إدارة الهيئة العامة للكتاب (١٩٦٧-١٩٧١). كانت عضو مجلس إدارة اتحاد الكتاب، ونادى القصة، والجمعية الأدبية، والمجلس الأعلى للثقافة، والمجالس القومية المتخصصة، والمجلس القومى لتبادل القيم الثقافية

(اليونسكو)، ومجلس مديرى الطبعة الأولى من الموسوعة العربية الميسرة. حصلت على جائزة مجمع اللغة العربية (١٩٤١)، وجائزة الدولة (١٩٥٥)، وجائزة الدولة التقديرية فى الآداب (١٩٧٧)، وعلى وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى (١٩٧٨). كان لها دور بارز فى حياة مصر الاجتماعية والسياسية. أهم أعمالها فى مجال علم الفولكلور كتاب "ألف ليلة وليلة" (طبعات متعددة، الطبعة الأولى (١٩٧٢) عن دار المعارف)، هذا فضلاً عن عدد من الدراسات الأدبية والنقدية مثل: مقال "الأدب الشعبى بين المحلية والعالمية"، مج الفنون الشعبية(١٩٦٥)، مقال "القصص الشعبى" مج عالم الفكر الكويتية (١٩٧٢)، "المحاكاة فى الأدب"، و"فى النقد الأدبى"، و"العالم بين دفتى كتاب"، و"ثم غربت الشمس"، كما أشرفت على عدد من الرسائل الجامعية فى ميدان الأدب الشعبى.

(الموسوعة العربية الميسرة)

**سيرة**: هى الترجمة المأثورة للنبى (ص)، ثم أصبحت تدل على ترجمة الحياة بصفة عامة. ومعنى السيرة مسلسل من المسلك أو طريقة الحياة اللذين تدل عليهما هذه الكلمة واللذين يعدان تطوراً طبيعياً للأصل (س ى ر) أى سلك. وصيغة الجمع لسيرة هى سير، وهى أوسع مجالاً من مصطلح ترجمة حياة، لأن هذا المعنى الأخير يقتصر على تتبع مراحل حياة المترجم له وأعماله أو آثاره وكتبه، ولأن السيرة تستوعب الحكمة والنهج وتحقق النموذج والمثال. وكان من الطبيعى أن يحتفل الإبداع الشعبى بسيرة النبى (ص) وهى محفوظة ومرددة فى البيئات وفى المواسم وبخاصة فى الاحتفال



بالمولد النبوى أو الهجرة أو الإسراء والمعراج. واجتذب الوجدان الشعبى بعض الشخصيات التى عدها مثلاً يعمل على تحقيق القيم الدينية والقومية والاجتماعية. ومن هنا انتشرت طائفة من السير الشعبية يقوم محورها على بطل أو مجموعة من الأبطال مثل سيرة سيف بن ذى يزن وعنترة والأميرة ذات الهمة وبنى هلال... إلخ. وهذه السير الشعبية دُوِّن بعضها وطبع ونسب تأليفها إلى مبدع واحد وأكثر، ومع ذلك ظلت تنشد وتردد على الجماهير فى المناسبات العامة. وليست السيرة مقصورة فى الواقع، ولكنها تجنح فى أكثر حلقاتها إلى الخيال. وقد عرف بعض المحترفين لسير بعينها باسم الشعراء، ذلك لأن السيرة لم تتخذ أسلوباً واحداً وتقليدياً فى الحفظ والترديد، بل إنها أفادت من التدوين ومن قراءة المدون على جماهير محدودة العدد إلى حد ما. وقد ذكر إدوارد لين فى منتصف القرن الماضى أنه شاهد واستمع إلى قصاص يحترف سرد سيرة الظاهرة بيبرس معتمداً على نص مدون. انظر: المواد التالية عن أهم السير الشعبية.

(عبدالحميد يونس)

**سيرة الأميرة ذات الهمة**: من أشهر السير الشعبية. وتروى السيرة أن الحارث الكلابى ذاع صيته باعتباره سيد أسرة بنى كلاب فى عهد الخليفة عبدالملك بن مروان. وعندما مات فرح كثير من القبائل العربية لأنه كان لا يكف عن إزعاجها بغاراته. وخشيت زوجته أن ينتقم منها أعداؤه، وكانت على وشك ولادة طفلها، فاصطحبت خادماً لها يدعى سلاماً وخرجت تحت جنح الليل. ولكن

ما إن انفرد الخادم بسيدته فى الصحراء حتى انقض عليها وحاول أن يغتصبها فدافعت المرأة عن نفسها دفاع المستميت. وفى غضون ذلك ولدت طفلها، ولفظت أنفاسها. وقبل أن تجود بأنفاسها طلبت من خادمها أن يعنى بطفلها وأن يعلق فى صدره تميمة أعطتها له. وولى الخادم هاربًا وترك الأم جثة هامدة وبجانبها طفلها.

واتفق أن خرج الأمير دارم فشاهد المرأة ميتة وبجانبها طفلها يصرخ فأخذه معه ليربيه وأطلق عليه اسم "جندبة". وشب "جندبة" وأصبح فتى شجاعًا. وخشى الأمير دارم أن يتفوق عليه جندبة فى مجال الفروسية فصارحه بحقيقة نسبه، وكان قد عرف ذلك من التميمة التى وجدها معلقة فى صدره وهو طفل. ورحل جندبة من فوره إلى قومه بنى كلاب، وتعرف على أهله، ولم يلبث أن توفى. ولم يمض على وفاته وقت طويل حتى ولدت له زوجته ابنًا أسمته الصحصاح. وعندما كبر تزوج من ابنة عمه ليلى بعد أن قام بمغامرات بطولية، وأنجب منها ولدين هما ظالم ومظلوم، وولد لظالم ابن سماه الحارث ورزق مظلوم بابنة سماها فاطمة. وخشى مظلوم أن يشمت به أخوه فأخفى ابنته لدى مرضعة قامت بتربيتها. وكبرت فاطمة وظهرت عليها أمارات البطولة فأطلق عليها الناس لقب "ذات الهمة". وتقدم إليها ابن عمها الحارث يطلب يدها فرفضت الزواج منه، ولكن أفراد قبيلتها أجبروها على الزواج منه. وعزمت ذات الهمة ألا تسمح له بالدخول بها، ولكنه تمكن من أن يسقيها البنج ودخل بها بعد أن فقدت وعيها. وحملت منه وأنجبت ابنها عبدالوهاب، وأرادت أن تذهب مع ابنها إلى منطقة الثغور حيث كان الجهاد على



[illegible] بين العرب والروم ولكن زوجها قرر أن يكيد لها، فأشاع بأن الولد الذى أنجبته ذات الهمة ليس ولده لأنه أسود اللون، مخالفًا بذلك لون أمه وأبيه. ولجأت ذات الهمة إلى أهل الفراسة والعرافة لبرئة ساحتها فقرروا أن الولد ابن الحارث. ورحلت ذات الهمة إلى منطقة الثغور لنصرة الدولة الإسلامية على الروم.

وكان بين صفوف المسلمين رجل منافق هو عقبة المسلمى، وكان قاضيًا مسلمًا ومع ذلك فإنه كان يعمل على هدم الدين الإسلامى بالتواطؤ مع أعداء المسلمين.

وانضم إلى جيش ذات الهمة البطل الكبير محمد "البطال"، وكان بارعًا فى أساليب الحيل والخداع والتنكر فى أشكال عديدة بحيث يصعب اكتشاف أمره. وكثيرًا ما كان يتسلل إلى بلاد الروم ويتعرف على خططهم وينقل هذه المعلومات إلى العرب فيرسمون خططهم على أساسها ويكتب لهم الانتصار.

وهكذا اكتملت لبنى كلاب عناصر القوة، فقد كانت ذات الهمة تتولى قيادة جيشها بما وهبت من رجاحة فى العقل وشجاعة فى ميدان القتال، يساندها ابنها عبدالوهاب ببطولته النادرة والبطال بمقدرته على اصطناع الحيل، والتنكر فى هيئات شتى.

وكسب الإسلام بطلاً جديداً هو سيف الحنيفية بن عبدالوهاب، وقد أنجبته له جارية رومية هى ميرونة، وكانت قد أعلنت إسلامها ثم أسرت فى بلاد الروم واختفت عن عينى زوجها عبدالوهاب. وفى أثناء أسرها ولدت ابنها الذى انتزع منها ليتربى فى أحضان الروم وأطلقوا عليه اسم "سيف النصرانية". وعندما كبر كشفت له الرؤيا

عن حقيقة نسبه فانطلق يبحث عن أبيه عبدالوهاب. وعندما التقى به ارتمى بين أحضانه وأعلن إسلامه بين يديه، وسمى "سيف الحنيفية" وطلب عبدالوهاب من ابنه أن يتظاهر بالولاء للروم، ودبر معه خطة لخطف ملك الروم وبعض قواده، ونجحا فى ذلك، وأسر ملك الروم مع بعض قواده. وعلم البطال أن الخليفة دبر مؤامرة مع الفضل بن الربيع وعقبة للقضاء على جيش بنى كلاب فاختطف الخليفة وعقبة ووضع كلاً منهما فى خباء مجاور للخباء الذى وضع فيه ملك الروم، وهيأ لعقبة مقابلة ملك الروم وجعل الخليفة يستمع إلى حديث عقبة مع هذا الملك واكتشف الخليفة أن عقبة يتآمر لدحر جيش الإسلام، وقبل الخليفة أن يطلق سراح الملك مقابل فدية كبيرة وسيق عقبة إلى هارون الرشيد لمحاسبته، ولكن عقبة استطاع بدهائه أن يسترد ثقة الخليفة فيه.

ثم حدثت نكبة البرامكة وحزن بنو كلاب عليهم. وظل عقبة يحاول أن يفسد العلاقة بين أبطال بنى كلاب والرشيد. واتفق أن أسر البطال نورى ابنة ملك الروم وكانت بارعة الجمال، فأغرم بها عبدالوهاب وتمنى أن يفوز بها، وعلم عقبة بهذا الغرام فحاول أن يوقع الشقاق بين البطلين الكبيرين، وأتاح للخليفة فرصة رؤية نورى وزين له أن يفوز بها. ودب الخلاف بين البطال وعبدالوهاب والخليفة وأخيراً تدخلت ذات الهمة وأنصفت البطال وأعلنت أن نورى من نصيبه لأنه هو الذى أسرها. ورضخ عبدالوهاب لرغبة أمه. وعز على الرشيد ما حدث فدبر خطة لتفريق أبطال بنى كلاب، فأرسل عبدالوهاب بعد أسره إلى العراق وأمر باختطاف ظالم والبطال،



ووضعهما فى صندوقين، عهد بهما إلى قافلة، لكى يُحملا إلى الجزر النائية. وفى الطريق سطا بعض اللصوص على القافلة، وعندما فتحوا الصندوقين وجدوا البطال وظالمًا فتركوا البطال فى أرض يحكمها الملك الأزرق، وتركوا ظالمًا فى أرض يحكمها الملك عبدالودود. وكانت الحرب تنشب بين حين وآخر بين هذين الملكين. وفى إحدى المعارك التقى ظالم والبطال وحاربا معًا فى صف الملك عبدالودود. وأسر البطال وظالم فى معركة وقعت بين الملك وعبدالودود وهشام المؤيد حاكم الأندلس، فقص عليه البطلان ما حدث لهما فأطلق سراحهما، على أن يشتركا معه فى القتال ضد الإفرنج. وتم له النصر، فطلبا منه الرجوع إلى ملطية، فجهز لهما السفن، وقطعا رحلة طويلة حتى وصلا إلى الشام، وهناك اجتمع شمل الأبطال مرة أخرى. والتقت بهما ذات الهمة وفرح الرشيد بوصولهما لأن جيش المسلمين عجز عند صد غارات الروم فى غيابهما، وزاد تقدير الرشيد لهما ولأبطال بنى كلاب.

ثم توفى الرشيد وترك الخلافة لابنه الأمين على أن تكون للمأمون من بعده. ودب الخلاف بين الأخوين ووقف بنو كلاب على الحياد بينهما، ثم تولى المأمون الخلافة بعد مقتل الأمين.

وفى عهد ميخائيل ملك الروم ثار ضده فارس يدعى كوشانوش وتحصن فى إحدى القلاع وجمع حوله عصابة من الخارجين على القانون. ورأى ميخائيل أن يهادن العرب حتى يتفرغ للقضاء على كوشانوش، فطلب من الأميرة ذات الهمة أن تساعده ضد هذا الثائر نظير أن يسلم لها عمورية، ورحبت ذات الهمة بهذا العرض. وعلم

المأمون بهذا الاتفاق فغضب لأنه كان يعارض مهادنة الروم، وأرسل إليها بألا تعمل بهذا الاتفاق. ولكنها لم تقبل وجهة نظر المأمون. وشعر المأمون بخطورة بنى كلاب وقرر أن يحد من شوكتهم. ولكن خصومته لهم لم تدم طويلاً، فقد دبر عقبة مع الروم مؤامرة لأسر المأمون وتم له ذلك بنجاح، وأرسل أحد أفراد عصابته لأسر أبطال بنى كلاب، ووقعت الرسالة فى يد البطال، فأبلغ إخوانه بما دبره لهم عقبة وخف لنجدة الخليفة، وأدركه وهو مصاب بجرح قاتل.

وساءت صحة المأمون فأوصى بالخلافة للمعتصم بالله الذى كان يلقب بأسد بنى العباس. وفى عهد المعتصم ظهر فى جيش الروم فارس بطل، اتضح بعد ذلك أنه ابن البطال من زوجته نورى. وكانت نورى قد أسرت، وعرض عليها أن تتنصر فأبت، فأمر الروم بذبح ولدها. وأخذه الغلمان ونزلوا به إلى ساحل البحر فشاهدته بنت أحد البطارقة وهو يضحك، فأمرت الغلمان ألا يقتلوه، وأطلقوا عليه اسم مذبحون. وشب وأصبح فارساً لا يشق له غبار، ثم تعرفت عليه نورى فيما بعد وأصبح من أبطال المسلمين.

وتم فى عهد المعتصم فتح عمورية بفضل دهاء البطال وحيله وشجاعة المحاربين. ووصل المعتصم بجيوش بنى كلاب إلى باب الذهب فى القسطنطينية، وتم له النصر على الروم، وصلب عقبة على باب الذهب. وقضى أبطال بنى كلاب على المتمردين على الخلافة الإسلامية من الأتراك وأتباع فردرك والأحباش واليهود.

وتولى الواثق الخلافة بعد وفاة المعتصم وأمر بتعيين الأبطال المسلمين حكاماً بالمناطق التى كان لهم الفضل فى فتحها. وكانت



ذات الهمة وعبدالوهاب والبطال قد انتقلوا إلى رحمة الله، فعين أولادهم لحكم هذه البلاد. (عبدالحميد يونس)

**سيرة الجندبة**: عندما وقع نص هذه السيرة بين يدى المستشرقين لأكثر من مائة وثلاثين عاماً مضت، خدعتهم مقدمتها فقالوا إن تسعة ألفوها جارين على منوال سيرة عنترة. ولكن يظن اليوم أن واضعها الأصلى هو نجد بن هشام الهاشمى الحجازى، وأنها تكاملت فى بداية القرن الثانى عشر الميلادى. ولكنا نعرف أن مثل هذا العمل الذى يتداول شفاها، فيضاف إليه أو يختزل منه، حتى يرسو على نمطه النهائى، ينبغى ألا نعول فيه على صاحب البداية الأصلية بل يجب أن نهتم بشكله الأخير فحسب، ذلك الشكل الذى تم فى مصر.

وتدعى السيرة أنها وقعت فى أول حكم الأمويين. وهذا الادعاء لا تدعمه حوادثها التى تدل على أنها وقعت بعد ذلك بكثير، وأنها تذكرنا بما يرويه الفلاحون عندنا عن البدو المقيمين على أطراف الوادى وما يقتبسونه من قصصهم وينسبونه إليهم. ويزيد هذا الميل وضوح أثر القوى الخفية فى ربط حوادثها فيمهدون لها بالأحلام والرؤى ويسودها التفاؤل والتشاؤم، ويضفى العمل السحرى على ذى الهمة القوة والبأس كما يضفيهما على "دياب" فى سيرة الهلالية.

ويستبين قارئ هذه السيرة أنها قصة مغامرات فروسية عادية عنى منشئوها بتصوير الشجاعة والإقدام وعادات العرب، وجعل المصادفة تلحم بعض أجزائها المهمة، كمرور الأمير دارم صدفة بالمكان الذى كان به "الجندبة" (ذو الهمة) رضيعاً متشبثاً بثدى أمه المقتولة تظلله الجنادب وهذا هو السبب فى تسمية البطل بالجندبة.

وهذه السيرة فيما نرى أقل السير إفتتانًا لا تعدو أن تكون تكرارًا لحياة الفروسية المرسومة فى سيرة عنترة وسيف بن ذى يزن والظاهر بيبرس. (رشدى صالح)

**سيرة الظاهر بيبرس:** فر القصاصون البغداديون من عاصمة الخلافة عندما إجتاحها التتار، ولجأوا إلى مصر فى عهدها المملوكى الأول. ويلاحظ أن الفترة التى امتدت من القرن الثانى عشر إلى ما بعد بداية القرن الخامس عشر، كانت فترة إنشاء قصص البطولات الطويلة، وسير الفروسية المعروفة. فإذا كان العامة قد خلدوا الظاهر بيبرس كفارس بطل، ضريب لعنترة وسيف بن ذى يزن وذى الهمة، فإنه لا يبعد أن تكون قد وضعت فى الأصل باللغة العامية كما يذهب نللينو.

بيد أن هذه السيرة تعطينا أكثر من سواها تاريخًا لفترة من حياة مصر اكتنفها التنازع على السلطان بين أمراء المماليك ورؤساء الجند، فما كاد الملك الصالح يموت حتى نشبت الدسائس وانقسم الطامحون إلى الحكم قسمين أحدهما يتزعمه أيبك التركمانى وقلاوون والآخر يرأسه شاهين العفرام والظاهر بيبرس والبهلوان.

ويمثل الفريق الأول فى القصة معسكر الشر الذى يعتمد على الوقيعة والتآمر والمخاتلة. ففى حين أن زعيميه أيبك التركمانى وقلاوون قد ائتمرا معًا، واتفقا على أن يكون أحدهما الحاكم لمصر، إذا بهما يستران نيتهما ويتظاهران بالطاعة للأمير عيسى ابن الملك صالح، لأنهما أرادا أن يتقربا إليه فيوغرا صدره على الظاهر بيبرس، رجاء أن يقتله، فينفردا هما بالأمير عيسى ويغلباه.



وأما الفريق الآخر فعلى نقيض الأول، يتوجه الظاهر الذى تصفه القصة بالصراحة واستقامة الخلق والشجاعة فى الحرب والخوف من الله.

وينجح الدساسون فى إيغار صدر الأمير عيسى على الظاهر، ولكن الظاهر ما يلبث أن يمحو الغضب من قلب سيده وما يلبث أن يظفر بثقته، فيلى الحكم بعده، وهكذا يتم النصر للخير على الشر.

والذين أنشأوا السيرة وتناولوا فيها موضوع الدسيسة والغدر، لم يتكلفوا التعمق، رغم أن هذا الموضوع بذاته يستدعى الكثير من الحبكة والمناورة. فالسيرة تظهرك لأول وهلة على مؤامرة أيبك التركمانى وقلاوون، وتجعل جاسوس الظاهر فى بلاط عيسى رجلاً لا يصلح لهذه المهمة، فهو متهتك سادر فى تهكته ضعيف العزيمة، بادى الخور لا يمتنع عن معاقرة الكأس كلما لاح، فإذا اختاره الظاهر اكتفى بأن يستحلفه يمينًا بألا يسكر أثناء اضطلاعه بمهمته. ولكن ما إن يدخل على الأمير عيسى لأول مرة، ويجده فى مجلس شراب تم بهاؤه بساق جميل، وقيان ساحرات، وسط خميلة زاهرة، حتى يتهالك عثمان بن الحبلة (جاسوس الظاهر) يتمنع شيئًا فيقول إنه أقسم ألا يشرب الخمر، ثم لا يلبث حتى يوافق عيسى على أن السماء لم تبرح مفتوحة الأبواب تقبل توبة التائبين، ومغفرة الله تسع معصية الأمس والغد، فيشرب عثمان، وإذا ما شرب سكر فأرسل لسانه يبوح بسر مهمته.

لقد أراد العامة أن يخلدوا شخصية الظاهر بيبرس وعصره فنسجوا حوله هذه السيرة، وهى ليست شيئًا آخر إلا مجموعة "من

القصص الخيالية، اختلطت فيها أعماله على نحو تاريخى عجيب، وتهيأ لها مغزى مبين مستمد من أغراض القصة الشعبية العامية، وإن سيرة بيبرس بالنسبة لمصر فى أيامها الماضية، بل وإلى بداية عصرنا هذا، تعتبر منبعًا معروفًا يتلهى بها المصريون وتضاف إلى سيرة عنترة الفروسية، وقصص بنى هلال الأعراب، وحكايات الجان فى "ألف ليلة"، كما يقول كارل بروكلمان. (رشدى صالح)

**السيرة الهلالية**: سيرة مجموعة من أبطال قبائل بنى هلال (بطون هلال وسليم ورياح وزغبة) وقعت حوادثها على امتداد الوطن العربى، ولكن أهم أحداثها كان فى غربيه (شمال أفريقيا). ولا تتطابق السيرة مع الوقائع التاريخية، فلولا اهتمام ابن خلدون بهم لما وقفنا لهم على خبر يذكر. ونسب هذه القبائل يعود إلى مضر التى سكنت الجزيرة العربية. عاشت بطونهم فى نجد والحجاز، ونظراً لضيق الرزق والقحط الذى حل بالمنطقة، فقد كان من عادة هذه القبائل أن تهاجم الحجاج وتغير على الضواحى، كما أنهم تحيزوا إلى القرامطة مما جعل الخليفة ينقل قبائلهم إلى صعد مصر. ولما لم تسلم مصر من غاراتهم على السكان فقد قرر الخليفة الفطمى المستنصر أن يستعين بهم فى تأديب المعز بن باديس ملك صنهاجة والقيروان، وبذلك يتخلص من شرهم ومن شر المعز.

ويذكر المؤرخون أن دخول هؤلاء الأعراب إلى بلاد شمال أفريقيا كان على هجرتين، فيعتبرون دخول بنى قرة إليها الغزوة الأولى وغزوة بنى هلال الثانية. وتقول دائرة المعارف عن هذه الغزوة "أنها الغزوة التى يحكى عنها ذلك القصص الشائع بين الناس وتلك



الأشعار والملاحم، وما كان يقع من مؤامرات وإغارات ومعارك عنيفة جرت بين أولئك العرب وجموع الزناتة والبربر بقيادة الزناتى خليفة".

فاضت جموع الهلالية على شمال أفريقيا فى نحو سنة أربعين وأربعمائة للهجرة كالجراد المنتشر والتقت بقوات المعز وانتصرت عليه فى موقعة العين. وعندما تحصن فى القيروان وبنى سوراً عظيمًا حولها تمكنت قواتهم من دخولها سنة تسع وأربعين وأربعمائة. واقتسم الهلالية البلاد فيما بينهم بعد انتصارهم على الزناتة وأحلافهم من البربر بقيادة الزناتى، ولكن الخلاف دب بين قبائلهم فكنوا كالنار يأكل بعضها بعضاً إذا لم تجد ما تأكله.

وفى نشأة هذه السيرة يقول ابن خلدون أن القصة كانت شائعة فى عهده، وأن بطون بنى هلال كانوا يتناقلونها خلفًا عن سلف وجيلاً عن جيل. كما يرجح إدوارد لين أن تدوينها كان بعد القرن الثالث من الهجرة بكثير، وأنها كانت تتكون فى زمنه من عشرة أجزاء أو أكثر من الحجم المربع الصغير. وتشير بعض مدونات هذه السيرة إلى أن مؤلفها هو نجد بن هشام، وإن كان أحد من الدارسين - عدا فاروق خورشيد - لا يرجح أن يكون نجد هذا شخصاً حقيقياً بل هو اسم وضع عليها للإيهام بصدق وقائعها.

أما عن أقسام هذه السيرة، فإنها تنقسم فى نظر الدارسين إلى ثلاث حلقات رئيسية. الأولى تعالج حياة بنى هلال منذ ظهورهم فى الجزيرة حتى استيطانهم بلاد السرو. وتعالج الثانية رحلتهم واستقرارهم فى نجد، بينما تعالج الثالثة حروبهم وأعمالهم فى الغرب ويطلق عليها التغريبة. ويقسمها البعض إلى أربعة أقسام

أولها مواليد الأبطال حسن بن سرحان، وسلامة بن رزق (أبوزيد)، ودياب بن غانم الزغبى وبدر بن فايد. وثانيها الريادة أى رحلة أبى زيد مع أولاد أخته يحيى ومرعى ويونس لريادة بلاد الغرب. وثالثها التغريبة التى تعنى بحروب الهلالية فى الغرب، وانتصارهم على الزناتى خليفة. وأما الرابعة فهى الأيتام وتعنى بما دار من خلافات بين بنى هلال حتى انقلبوا على أنفسهم وقتلوا بعضهم بعضاً.

ومن الملاحظ أن ميلاد أبى زيد الهلالى بطل أبطال الهلالية يحظى بقسط كبير فى الرواية الشفاهية الشائعة فى مصر، وفى بعض بلاد الوطن العربى. وتصحب ميلاده مجموعة من الملابسات والظروف (انظر: أبوزيد الهلالى). ثم تهتم بذكر الريادة التى ضمت أبا زيد وعدداً من خيرة شباب الهلالية الذين وقعوا فى قبضة عدوهم الزناتى. وتتفنن الرواية فى أقاصيص الحب التى تقع بين يونس وعزيزة ابنة الوهيدى أحد أمراء الزناتة، وبين مرعى وسعدى ابنة الزناتى خليفة. وعندما يعود أبوزيد إلى قبيلته لكى يحضر دية العبيد فإذا به يقوم جموع الزحلان مع السلطان حسن فى بنى دريد، ودياب بن غانم فى بنى زغبة ويؤتى بالجازية من مكة لتصحب جموع الهلاليين فى تغريبتهم. ثم نلاحظ أن عدداً كبيراً من القصص يدور حول هذه الجيوش والتقائها بالخفاجى عامر أمير العراق، والخزاعى، والبردويل بن رشيد، والماضى بن تعرب حاكم الصعيد.

وتصور السيرة حصار القبائل الهلالية لمدن الزناتة وتفيض فى تصوير خططهم وحروبهم معهم، وتفصل فى مقتل بعض الفرسان مثل الخفاجى عامر وبدير بن فايد. ويقوم أبوزيد بمهمة خطيرة



لتمهيد دخول جموع الهلالية فيستخدم الجازية وعدداً من بنات الهلالية لإغراء منصور أحد بوابى تونس وينجح فى خطته. تقول الرواية على لسان الجازية:

افتح لا تخالــف... انك رجل عارف
وانظر الوصايــف... لريه وســاره
روحى يا صبيـه ... ماد لا بليــه
قد جئنا المنيـــه... لعند الديــاره
وشوف نجلا المليحة...
مع حسنه الرجيـه...
حين ترضى المسيحه...
مع طراف الخمـارا...
تنصب لك علامـه ... ما بين الغرامـا
قل ياالله السلامــه... فى هذا النهـارا

وتستطيع الجازية وأبوزيد دخول المدينة، ويتعرف أبوزيد على أحوالها ويطمئن على أولاد أخته يحى ومرعى ويونس، ويتمكن الهلاليون من إطلاق سراحهم، وتدور الدوائر على الزناتى حين يستدعى دياب (انظر دياب بن غانم) بفضل خطة وضعتها سعدى ابنة الزناتى. وفى نهاية الأمر يقتل الزناتى ثم يخلو الجو للهلالية فى تونس ويستولون على عروش الغرب السبعة، ولكن الشقاق يدب بين فرسانهم فيتربصون لبعضهم البعض وينتهى بهم الحال إلى يُتْم أبنائهم. ويصدق المثل "كأنك يابوزيد ما غزيت ولا رحت ولا جيت".

لقد سيطرت هذه السيرة أو "سيرة أبوزيد الهلالى" - كما هو

شائع عند العامة فى مصر – على عقول الناس ما يقرب من ثمانية قرون، بل إنها كانت غذاءهم ومتعتهم فى مقاهى القاهرة كما وصف لنا إدوارد وليم لين، حيث أطلق على شعرائها "الزيدية" أو "أبوزيدية". ومازالت رواياتها تتردد إلى اليوم فى صعيد مصر ودلتاها على ألسنة بعض الشعراء على نغمات الرباب أو غيرها من الآلات الموسيقية.

ويرجح بعض الدارسين أن هناك أسبابًا وراء استمرار هذه السيرة حية إلى اليوم. ومن ذلك أنها السيرة الوحيدة التى يطغى فيها الشعر على النثر بما يلائم الغناء، وأن أحفاد الهلالية ممن استقروا فى صعيد مصر وفى غيرها من بلاد المغرب العربى حرصوا على ترديدها وبعثها دوماً، كما أنها تمثل أصدق تمثل ما أصاب البلدان العربية من فرقة وتناحر وخاصة فى المرحلة المتأخرة من تاريخهم.

وتكاد لا تقتصر رواية السيرة الهلالية على بلد عربى من دون آخر، فراويتها تمتد من أقصى المغرب إلى أقصى المشرق فى عمان والعراق فيما يحصيه الدارسون فى خمس عشرة رواية. ونستطيع لذلك القول إنها السيرة التى حظيت وماتزال باهتمام الدارسين والجامعين الميدانيين من عرب وغير عرب. فقديماً اهتم بها ابن خلدون، ثم رصد لنا إدوارد لين بعضاً منها. وفى العصر الحديث والمعاصر قامت دراسات عديدة على روايات هذه السيرة بدءاً من باسيه وهارتمان. وقد أعد الدكتور عبدالحميد يونس دراسته للدكتوراه عن الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى، واهتم عبدالرحمن



الأبنودى بجمع رواية لها من صعيد مصر نشرت عام ١٩٧٨ للشاعر المعروف جابر أبوحسين. كما قام جيوفانى كانوثا بجمع رواية أخرى من الصعيد عام ١٩٧٧ . ودرست بريدجيت كمولى رواية قاهرية لها عام ١٩٨٦ . واهتمت سوسان سيموفتش برواية من الدلتا المصرية عام ٨٦–١٩٨٧ . وأخيراً قام الباحث الأمريكى دوايت رينولدز بإعداد رسالته للدكتوراه عن رواية لشعراء الدلتا عام ١٩٨٩ . وفى تونس ظهرت الرواية التى سجلها عبدالرحمن فيفه (قيقة) من شيخ ليبى فى جادو ونشرها بالفصحى. ثم الرواية التى نشرتها أنيتا بيكر عام ١٩٧٨ . وفى الجزيرة العربية هناك الرواية التى سجلها من نجد البينون ليرك. وترجم باترسون أربع قصص منها سجلها من عرب الشوا فى نيجيريا.

ولم تقتصر الدراسات التى تناولت السيرة الهلالية على الجوانب الأدبية، بل اهتم بها بعض دارسى الموسيقى الشعبية، فقد تقدم محمد عمران بدراسة لموسيقا السيرة نال بها درجة الدكتوراه من المعهد العالى للفنون الشعبية بمصر عام ١٩٩٧ (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: فؤاد حسنين على، قصصنا الشعبى؛ محمد فهمى عبداللطيف، أبوزيد الهلالى؛ إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون؛ عبدالحميد يونس، الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى.

**سيرة ذات الهمة**: انظر: ذات الهمة (سيرة).

**سيرة شعبية**: السيرة قصة حياة، ولكنها ليست تاريخاً بالمعنى المعروف، فهى وإن كانت تعنى ترجمة حياة فرد أو جماعة، إلا أنها

تستوعب الحكمة والمنهج وتحقق النموذج والمثال. والسير الشعبية العربية الدنيوية الخاصة بالأبطال والملوك تترجم للجماعة العربية، بينما نجد أن السيرة الدينية الخاصة بالأولياء والصالحين تترجم للفرد. وقد ذهب بعض الباحثين العرب وعلى رأسهم الدكتور عبدالحميد يونس إلى أن السير العربية تعد ملاحم بالمعنى الواسع، إلا أن فاروق خورشيد يذهب إلى عدم وجود ملاحم فى الشعر العربى. وأن ذلك له أسبابه وبدائله، ولا يجدى بحال أن نطلق اسم الملحمة على عمل منظوم لمجرد أنه يحكى حكاية متداولة، لأن الحس التراجيدى الذى يخلق الملاحم مفقود أصلاً لأسباب فكرية واجتماعية. وبذلك تختلف السير عن الملاحم الغربية فى طابعها فى عدة وجوه منها غلبة النثر عليها، وغلبة الشعر على الملاحم، وحضور بُعد العقيدة فى السير وغيابه عن الملاحم، وتحكم النزعة الدينية فى أبطال السير، بينما تكرس الملاحم للملامح الفردية فى البطل وتمزج شخصيته بشخصيات الآلهة الوثنيين.

ومن أسباب إبداع السير الشعبية أن بعض الشخصيات قد اجتذبت الوجدان الشعبى حيث يجد فيها مثلاً يعمل على تحقيق القيم الدينية والقومية والاجتماعية. ومن ثم استدعى هذه الشخصيات من الذاكرة وأسند إليها البطولة. ولم يقصر الوجدان الشعبى السيرة على رصد الواقع، ولكنه جنح فى أكثر حلقاتها إلى الخيال.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تضم السير عدداً كبيراً من أبطال العرب التاريخيين لتنسج حول كل منهم سيرة تحقق هدفاً،



فوجدنا سيراً لعنترة بن شداد، وسيف بن ذى يزن، وذات الهمة، والجندبة وحمزة البهلوان، والزير سالم، والظاهر بيبرس، والهلالية. وقد قسم الباحثون هذه السير جميعًا إلى ثلاثة أنواع من حيث توجهها الفكرى والقومى: سيرة قبيلة تمجد القبلية، وسيرة قومية تتحمس للعرب وتدافع عنهم، وسيرة إسلامية تجعل للدين المكانة الأولى فيها. فالأبطال يدافعون عن المثل الإسلامى فى مواجهة الروم أو الصليبيين المسيحيين. وإذا كان موضوع السير الأساسى هو عدة قضايا شغلت الوجدان الشعبى العربى، مما ربط جذور أكثرها بالجزيرة العربية، مثل قضية اللون والحرية فى عنترة، وقضية المرأة فى ذات الهمة، وقضية العلاقة بين الفرس والعرب فى حمزة البهلوان وفيروز شاه، وقضية الهجرة من الصحراء فى الهلالية، وقضية العلاقة بين الحامية والسامية فى سيف بن ذى يزن، فإنها لم تقف عند حد هذه القضايا بل أضفت عليها المبادئ الإسلامية والخلق الإسلامى وقضايا الأمة الإسلامية. فتحولت قضية ذات الهمة إلى مواجهة الروم أعداء الإسلام وانتصرت عليهم. وتحولت قضية سيف إلى القضاء على يد سيف أرعد وإحضار كتاب النيل ليجرى بالخير إلى مصر. واستطاع حمزة أن يواجه الفرس. وهكذا قدم كل منها علاجًا لمرحلة مهمة من مراحل تاريخ الأمة العربية والإسلامية فى صراعها ضد القوى الخارجية والأعداء الطامعين فى بسط نفوذهم على المنطقة من روم ومغول وصليبيين.

بدأت السير شفاهية تترد فى حكايات صغيرة على ألسنة الناس، ثم دونت. وعندما دونت بعض السير فى مرحلة لاحقة، نسبت إلى

مبدع واحد أو أكثر، حيث أثار ورود أسماء بعض الرواة فى متن السير المدونة كالأصمعى فى عنترة، وابن هشام فى ذات الهمة، وابن الأثير فى حمزة البهلوان قضية تأليف هذه السير ونسبتها إلى مؤلف فرد أو عدة أفراد. لكن أكثر الدارسين يدحضون نسبتها إلى مؤلف بعينه لتعذر إثبات ذلك تاريخيًا أو واقعيًا، ولاعتقادهم بأن وضع أسماء بعينها كان الهدف منه تأكيد حقيقة السير والإيهام بصدق أحداثها. وقد توفر عدد من الدارسين العرب والأجانب على دراسة السير الشعبية وفق مناهج متعددة. فعبد الحميد يونس درس سيرتين هما الهلالية والظاهر بيبرس وفق منهج مالينوفسكى الوظيفى. ونبيلة إبراهيم درست سيرة ذات الهمة وفق منهج مقارن. وأما فاروق خورشيد فقد درس البناء الفنى للسيرة الشعبية العربية واعتبرها أعمالاً تعتمد على فن السرد والحكى النثرى فى غالبه، وتقوم فى جوهرها على القصصية التى تتشابه مع ألف ليلة وليلة. وهو يربط البناء الفنى ربطًا عضويًا بمراحل تطور البطل الرئيسى فى السيرة. تبدأ المراحل بمرحلة التكوين، وهى تشتمل على مرحلة ما قبل الولادة أو مرحلة التأصيل للبطل ونسبه، ثم ميلاد البطل الذى يكون ميلادًا معجزًا. ثم قضيته التى يعيشها فى إطار مجتمعه الخاص أو ما يسمى بالمرحلة التراجيدية، وأخيرًا المرحلة الملحمية أو انتصار البطل فى قضيته الفرعية. والتأصيل أو النسب لابد أن يعود بالبطل إلى أبطال آخرين أو إلى الرسول الكريم (ص). ولابد أن تسبق ولادة البطل إرهاصات تؤكد أهمية هذه الولادة كالرؤيا أو الحلم، ويولدون ولادة درامية تحاط بالمخاوف والمحاذير. وفى المرحلة التراجيدية



تكون قضية البطل فردية ذاتية، فعنترة يقاوم من أجل التحرر من سوديته ولونه، وذات الهمة تقاوم تحقير المجتمع لها فى كونها أنثى. وفى المرحلة الملحمية ينتصر البطل على المعوقات بمعاونة القوى الخيرة كالأولياء والمخلوقات غير الطبيعية الغريبة، والسحر، ويستعين بالذكاء والحيلة، بالإضافة إلى السمات الأساسية وهى الفروسية والشجاعة. وفى مرحلة الامتداد يموت البطل ميتة الإنسان العادى، ولكن أبناءه يواصلون رسالته.

وفى كل سيرة من السير توجد شخصية لا غنى عنها بجانب شخصية البطل هى شخصية البطل المساعد الذى ينشأ مع البطل، ويحمل المرتبة التالية بعده فى البطولة، مثل: شيبوب فى عنترة، وعاقصة فى سيف بن ذى يزن، وعثمان بن الحبلى فى الظاهر بيبرس. وهناك بعض الدراسات الحديثة التى حاول فيها رجب النجار أن يتوصل إلى بنية السير الشعبية عن طريق تطبيق منهج بروب البنائى، وانتهى إلى وجود ثلاث بنى فى السيرة هى: صغرى تعادل الوحدة الوظيفية، ووسطى تعادل بنية المقطوعة أو عدد من الوحدات الوظيفية، وكبرى تعادل بنية الحكاية.

والسيرة تتسع اتساعًا ليس من السهل تتبعه إلا لأصحاب الذاكرة المدربة تدريبًا طويلاً على الحفظ ومداومة الاسترجاع، فقد تكون شعرًا يسهل حفظه، وقد تكون نثرًا يصعب على الذاكرة تذكره، وقد يمتزج فيها الشعر بالنثر. وكان وراء انتشار السير الشعبية فى البلاد العربية رغم غلبة النثر عليها امتزاج البعدين الدينى والقومى. وبالطبع فالنصوص المدونة للسير – وهى الأكثرية – ليست

كالنصوص الشفاهية التى تزداد جمالياتها أثناء الأداء. ويضيف إليها المؤدون وينوعون فيها، ويستخدمون آلات موسيقية مصاحبة كالربابة، فيجمل الأداء. ومثال ذلك السيرة الهلالية الشائعة فى أنحاء الوطن العربى. (انظر مواد: السيرة الهلالية، سيف بن ذى يزن، عنترة...إلخ).

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: أحمد شمس الدين الحجاجى، قصة الملك النعمان بين السيرة والحكاية الشعبية؛ عبدالحميد يونس، معجم الفولكلور؛ فاروق خورشيد، التراث القصصى فى الأدب العربى.

**سيرة على الزيبق**: انظر مادة: على الزيبق (سيرة).

**سيرة عنترة**: من أهم وأشهر السير الشعبية فى الأدب العربى، وهى تتركز حول شخصية البطل والشاعر الجاهلى عنترة بن شداد العبسى، وهو من أصحاب المعلقات ومن الفرسان المشهورين فى أيام العرب الجاهلية. وقد دونت قصائده وأخباره فى الدواوين وفى التراجم والكتب الجامعة للمعارف العربية. وتعد ترجمته وأشعاره من المعالم البارزة فى تاريخ الأدب العربى المعتبر. وشخصية عنترة بن شداد من الشخصيات القليلة التى انتخبها الوجدان الشعبى من العصر الجاهلى، ومن المشهور أن ذاكرة الشعب لاتزال تحتفظ بثلاث سير تتركز حول شخصيات هى: سيف بن ذى يزن، والزير سالم، وعنترة بن شداد، ومن المعروف أن الأخيرة أشهرها جميعها.

ولقد سجل أكثر الرحالة الأوربيين فى القرن التاسع عشر عناية الشعب العربى فى الحضر والريف بسيرتين اثنتين: أولاهما مستمدة



من الأخبار الجاهلية وهى سيرة عنترة، والثانية من الأخبار الإسلامية وهى سيرة بنى هلال. أما سيرة الظاهر بيبرس التى أشار إليها بعض أولئك فإنها تتركز حول الظاهر بيبرس، وهى تختلف فى منهج السرد عن السيرتين الأوليين، عن عنترة وبنى هلال، ذلك لأن المحترفين الذين حرصوا على حفظهما وإنشادهما كانوا يؤثرون النظم، وكانوا يعرفون من أجل ذلك بالشعراء. أما الذين احترفوا إنشاد سيرة الظاهر بيبرس فقد اعتمدوا على الحكاية والقصص ومن أجل هذا عرفوا باسم المحدثين أو المحدِّثين أى الذين يسردون الأحداث بالنثر. وكان الشعراء يصدرون عن الذاكرة والقدرة على التطور مع الإنشاد، أما الظاهرية فقد استعانوا بنص مدون وكانوا يقرأون ما فيه للجماهير.

ولسيرة عنترة الأساس نفسه الذى اعتمد عليه المعنيون بأيام العرب التى كانت تعد بالنسبة لسيرة عنترة وما يشبهها بمثابة النواة.

وكان المحور الرئيسى هو شخصية البطل العربى. وقد جمع عنترة بنت شداد العبسى -كما ذكرنا- بين الفروسية والشعر، ولكن عنترة كان ابن أمة حبشية فظهر إلى الوجود أسود اللون، فأنكره أهله، بل أنكره أبوه، وعاش بعيداً عن أهله. وكانت مشكلته الكبرى هى التخلص من العبودية. ومن هنا نازعته نفسه إلى تحرير ذاته بالتفوق فى الفروسية والامتياز على أقرانه، والتغلب على أعدائه وأعداء قبيلته، وتم له بذلك الاعتراف بل الامتياز فى مجال القبيلة بكل أسرها.

وتتألف سيرة عنترة من حلقات متداخلة، مثلها فى ذلك مثل المنهج الشعبى المجتذب للاستقبال عند الأفراد والجماعات، وكان البطل لابد أن يكافئ فى القوة والإقدام رؤساء القبائل والجماعات التى يحميها، وينزع إلى الانتصار عليها، لكى يصبح هذا الانتصار تأكيداً لبطولته. وهو كغيره من الأبطال يعاونه أحاد مخلصون وقوى خارقة تشد أزره، ومناسبات غير مألوفة تحقق له النجاح. ولم تكن غاية عنترة هى مجرد الانتصار فى المبارزات والحروب، ولكنه كان ينشد حافزاً قوياً يدفعه إلى الامتياز والاعتراف بمكانته مثل حبه لابنة عمه عبلة. وارتبط هذا الحافز بسائر الحوافز. وكثيراً ما طلب إليه أن يأتى بالخارق لكى يصبح أهلاً للزواج من ابنة عمه التى كانت تراه من ناحيتها الفارس المنشود.

ومن الراجح أن انتخاب عنترة لسواد لونه كان من العوامل الأساسية فى اختياره ليكون بطلاً فى السيرة الشعبية العربية. فإن المؤرخين الذين حاولوا تتبع تكامل السيرة قد لاحظوا أن من أسباب انتشارها والاحتفال بها سواد لون البطل الذى كان يرمز إلى الحروب المتتابعة بين المسلمين من ناحية، وبين الروم والترك من ناحية أخرى. ومما يرجح هذه الملاحظة أن أبا زيد فى سيرة بنى هلال كانت له الخصيصة نفسها وهى سواد لونه على الرغم من أنه لم يكن من أب أسود أو أم سوداء. وإذا كان عنترة جاهليًا فى تاريخه فإن القيم والمثل والفضائل التى عمل على تحقيقها كانت إسلامية، ومن ثم غلب الجو الإسلامى على السيرة كلها.

ومن أهم المشكلات التى تواجه الدارسين لسيرة عنترة وأمثاله



انتخاب الأبطال وبعض الوقائع والظروف بل وبعض النصوص من الأدب الرسمى أو المحفوظ، ومنها كذلك اشتهار فرد أو أكثر بأنهم المبدعون للسيرة. فقد ذكر بعض الإخباريين بأنه نشأ بمصر من أفاضل الرواة الشيخ يوسف بن إسماعيل وأنه كان يتصل بعزيز مصر فى القاهرة، فاتفق أن حدثت ريبة فى دار العزيز لهجت الناس بها فى المنازل والأسواق، فتأذى ذلك العزيز، وأشار على الشيخ يوسف أن يطرف الناس بما عساه أن يشغلهم عن هذا الحديث. وكان الشيخ يوسف واسع المعرفة بأخبار العرب كثير النوادر والأحاديث، وكان قد أخذ روايات شتى عن أبى عبيدة ونجد بن هشام وجهينة اليمانى الملقب بجهينة الأخبار وغيرهم. فأخذ يكتب قصة لعنترة ويوزعها على الناس، فأعجبوا بها واستغنوا عما سواها. ومن تلطفه فى الحيلة أنه قسمها إلى ٧٢ كتاباً، والتزم فى آخر كل كتاب بأن يقطع الكلام عند معظم الأمر الذى يشتاق القارئ إلى الوقوف على تمامه، فلا يقصر عن طلب الكتاب الذى يليه، فإذا وقف عليه انتهى به إلى مثل ما انتهى الأول، وهكذا إلى نهاية القصة. وقد أثبت فى هذه الكتب ما ورد من أشعار العرب المذكورين منها. ولكن هذه الرواية وأخبارها لا تغير من المقومات والخصائص الرئيسية التى للسيرة الشعبية.

ويجب أن نعرف بأن ظروفاً وأفراداً أفادوا من تبادل التأثر والتأثير بين عناصر الإبداع الشعبى وغير الشعبى. وقد طبعت هذه السيرة طبعات متعددة، أو كانت لها نسخ خطية. وأدى هذا كله إلى اختلافات بين النسخ والطبعات. ثم إن طاقات الحفّاظ والشعراء فى

الإنشاد فى المناسبات والمواسم كانت من ناحيتها تظهر بعض الاختلافات فى التطويل والإيجاز والإسقاط ولكن الهيكل العام لهذه السيرة الشعبية ظل بملامحه ومميزاته.

ويجدر بنا أن ننوه بأن سيرة عنترة بصفة خاصة كانت مثار إعجاب عدد من الأدباء المبدعين فى أوروبا، كما أنها كانت عملاً مؤثراً فى إبداع بعض الملاحم والقصص، فإن لامارتين- مثلاً- كان يعجب أشد الإعجاب بهذه السيرة، وتأخذه النشوة كلما تذكر الفارس العربى عنترة. كما أننا نجد ناقداً أدبيًا عظيماً مثل "هيبوليت" يعجب بهذه الملحمة العربية ويضعها بين الروائع الملحمية العالمية مثل سيجفريد وأغنية رولان الفرنسية والسير الإسبانية ورستم وأوديسيوس وأخيل. (عبدالحميد يونس)

**السيرة النثرية**: السيرة النثرية هى مأثورات لتواريخ وأنساب عائلات معينة ووقائع تاريخية تنتقل بالطريق الشفاهى. للمزيد انظر الحكاية الشعبية.

**سيف بن ذى يزن (سيرة)**: بطل السيرة الطويلة المعروفة بسيرة سيف بن ذى يزن والتى تقع فيما يزيد عن أربعة آلاف صفحة. وهى تعرض لمسألة العلاقة بين السامية والحامية أو النزاع بين اليمن والحبشة. كتب على الملك سيف بن ذى يزن أن يحقق دعوة نوح عليه السلام، فيحدد الرمّال هذه النبوءة قبل أن يولد سيف بقوله:

فإن مليكًا يملك الأرض كلها

يكن حميريًا تبعيًا ومسلمـا



بدعوة نوح داعيًا كل أسود

لأولاد سام تابعين وخدمـا

يقال أبطال الجيوش بعزمه

وينقذهم من ظلمة الكفر والعما

(سيرة سيف، ج١، ص١٥)

ولما كانت قمرية أم سيف وهى جارية أهداها الملك سيف أرعد إلى الملك ذى يزن قد أصبحت ملكة بعد وفاة زوجها، فقد خشيت أن يشاركها ابنها فى الحكم حينما يكبر، ولهذا عزمت على إبعاده وهو رضيع فطرحته فى الخلاء. وهناك عطفت غزالة (ملكة مسحورة من ملوك الجان) وأرضعته مع ابنتها عاقصة الجنية ليقضى معها ثلاث سنوات (الغربة الأولى للبطل)، وسمى لذلك وحش الخلاة.

وبعد أن يكبر سيف تبدأ مغامراته وتنقلاته فيطوف البلاد شرقًا وغربًا والأقاليم السبعة المرصودة. وتجمع السيرة حوله شخصيات من عالم الإنس وعالم الجن، وتسبح بها فى عالم من الخيال الصرف. ففيها شخصيات أنسية مثل الوزير سقردوين وزير الملك سيف أرعد، والملك أفراح الذى يطلب كتاب النيل مهراً لابنته شامة. ومن عالم الجن نجد عاقصة أخته من الرضاع التى تساعد سيف بأدوات سحرية كالقلنسوة المسحورة، والخاتم السحرى، واللوح السحرى. وتساعده أخته فى التخلص من أعدائه ومن بينهم أمه الملكة قمرية، والملك سيف أرعد. ولأن هذه السيرة تسبح فى جو سحرى، فقد رأى بعض الباحثين مثل نبيلة إبراهيم أن أثر ألف وليلة واضح فيها.

وموضوع هذه السيرة ليس مجرد قتال بين سيف بن ذى يزن وسيف أرعد، ولكنه تصوير لما تكنه العقلية الشعبية المصرية بصفة خاصة بإزاء العلاقة مع تخومهم الجنوبية التى يجرى منها النيل. وخشية أن ينفذ سيف أرعد المتعصب لبلاده المسيحية تهديده بإيقاف ماء النيل عن الجريان وهو الملك الحبشى الذى عاش فى القرن الرابع عشر الميلادى (١٣٤٤-١٣٧٣)، ولهذا تستدعى السيرة أحد الشخصيات التاريخية القديمة قبل الإسلام وتلبسه ثوبًا إسلاميًا وتؤهله بقدرات خارقة، وتجعل هدفه الأساسى الذى يسعى إليه هو القضاء على عالم الفكر، والحصول على كتاب النيل حتى يجرى النيل فى ربوع مصر ويحولها إلى جنة خضراء.

ومن المؤكد أن هذه السيرة قد بدأت روايتها بعد وفاة سيف أرعد أو فى زمنه، أى أنها نشأت فى ظل الصراع الرهيب بين الإسلام والمسيحية فى عصر ما بعد الحروب الصليبية. ومن المؤكد كذلك أن الذاكرة الشعبية قد أصرت على استدعاء شخصية عربية تاريخية أصيلة توظف فى خدمة الدين والمجتمع ولم تستدع لذلك شخصية مملوكية غير عربية.

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: فؤاد حسنين على، قصصنا الشعبى؛ أحمد شمس الدين الحجاجى، مولد البطل فى السيرة الشعبية؛ نبيلة إبراهيم، البطولات العربية والذاكرة التاريخية؛ رشدى صالح، فنون الأدب الشعبى؛ سيرة الملك سيف، مكتبة الجمهورية العربية، د.ت.



**السيفى**: نوع من أنواع الرقص الشعبى فى المخلاف السليمانى (الجزيرة العربية). رقصة صامتة من دون غناء. تبدأ الرقصة بقرع الطبول، ويجتمع الناس ويدار اللعب ثنائيًا بين شخصين متقابلين بيد كل منهما سيف مسلول أو عصا. وعلى قرع الطبول ترفع أحد رجلى الرجلين وتخفض الأخرى بالتناوب السريع مع ارتفاع الجسم وانخفاضه فى حركة رشيقة مع تلويح كل منهما بسيفه يمنة ويسرة. وبعد نحو عشر دقائق يخلفهما غيرهما. وقد يطرح شىء من النقود الطبال على شرف اللاعبين.

(محمد الجوهرى)

**السيم (اللغة السرية)**: لغة السيم لغة ذات تركيبات معينة انتشرت بين بعض الحرفيين، وفئة العوالم، وذوى الاحتياجات الخاصة (المكفوفين خاصة). كما انتشرت بين بعض المجرمين والمتخصصين فى عمليات النصب والنشل وخلافه . وتقوم وظيفتها عند الحاجة للإخبار بشئ لا يراد الإفصاح عنه بين الآخرين من غير المتكلمين بها، ومن ثم فلا حاجة للحديث بها بين اثنين أو أكثر، إذا لم يكن الغرض من ذلك هو عدم الرغبة فى الإعلان عن موضوع الحوار . وتقوم التركيبة اللغوية لهذه اللغة السرية على استبدال الحرف الأول من الكلمة بحرف السين، وإضافة كلمة جديدة تبدأ بالحرف الذى تم استبداله، مثال: كلمة: جعان يتم استبال حرف الجيم بالسين فتنطق الكلمة: سعان يُضاف كلمة جديدة تبدأ بحرف الجيم مثل: جوافة تصبح ترجمة كلمة جعان بلغة السيم: سعان جوافة. وإذا كانت الكلمة تبدأ بحرف السين فيمكن استبداله بأى حرف آخر من شأنه

أن يطمس ملامح الكلمة فتصبح كلمة سينما على سبيل المثال (رينما سمبا) .. وهكذا .

وقد تستبدل الكلمة بكلمة أخرى ذات دلالة لدى جماعات معينة، على نحو ما يلجأ إليه النشالون مثلاً فى استخدام بعض المصطلحات على النحو التالى: حداية: المحفظة، ترمسة: الساعة، الروبان: من يغطى عملية الانسحاب ويشاغل الشرطة والناس بعد النشل.

ولكل حرفة لغتها الخاصة بها كالجوهرجية والمنجدين والعوالم والخيامية والنجارين والطباخين والإسكافية والقهوجية. فلدى الطباخين على سبيل المثال، كلمة عنبر تعنى بطاطس، وحبشية أى الملوخية . وفى لغة العوالم البرغل يقصد به العريس، والكوديانة الراقصة . أما الجواهرجية فيطلقون على الزبون الردئ أشفور، والمرأة دفشة .. وهكذا لكل حرفة لغتها أو سيمها الخاصة بها.

(مصطفى جاد)

للمزيد انظر: محمد الجوهرى وزملاؤه، معجم لغة الحياة اليومية؛ محمد لطفى جمعة. مباحث فى الفولكلور.



## حرف الشين

**شاطر**: انظر مادتى: الشطار، وعلى الزيبق (سيرة).

**الشاطر حسن**: انظر مادة: الشطار.

**شاعر الدآن**: انظر: الدان.

**شاعر السيرة**: انظر مواد السيرة العديدة فى حرف (السين).

**الشاهنامه**: ملحمة الملوك: وهى ملحمة تاريخية نظمها الشاعر الفارسى الفردوسى حوالى عام ١٠٩٠م. وتدور هذه الملحمة حول الاعمال التى قام بها الرستميون، وهى تستخدم على نطاق واسع المادة الأسطورية شبه التاريخية فى "كتاب الأفعال الجريئة لأردشير بن بابك"، وقد شرع فى نظم أبيات هذه الملحمة أولاً واكيكى وأتم منها ألف بيت، واغتاله أحد العبيد، فأكمل الفردوسى هذا المشروع العظيم فى ٣٥ عامًا. وتبدأ الملحمة بذكر أعمال الأبطال الإيرانيين جايا ماريتان وهاوشانجها وتاخما أوروبى، وتنتهى بقصة الأسرة الساسانية. (عبدالحميد يونس)

الشتائم: لنا أن نعتبر الأسلوب الذى تصاغ به الشتائم أدبياً متى كان بليغاً، ولا حرج علينا، فنحن نعتبر الهجاء من أدب الفصحى، وإذا كانت كلمة الشتائم توحى لنا عند سماعها الفحش فى القول، فالواقع أن جانباً كبيراً منها ليس كذلك، وإنما هو سخرية هازئة جارحة شأن الهجاء، ولقد نجد الشتام يبتدع صوراً فنية ومعانى بارعة يصح أن تستخدم فى السخرية السلمية، وكما قلنا إن الفارق بين السخرية السلمية والخصامية هين للغاية، أو قل على الأحرى ليس ثمة فارق واقعى بينهما.

ومن الشتائم ما تتناقله العامة وتحفظه الرواية، ومنها ما نبتدعه ابتداعاً فيذيع كمدعاة للتسلية والتندر والامتاع. ولا ريب فى أن العامة عندنا قادرون على إرسال الشتائم قدرتهم على إرسال النكات الساخرة والقفشات البارعة حتى ليحلو لنا أحياناً أن نتابع اختصامهم وتقاذفهم تلك العبارات البيانية، والألفاظ التى مالوا بها عن قصدها المألوف.

والعامة عندنا يعبرون عن إعجابهم بالشتم كما يعبرون عن سخطهم، فهم حين يسمعون مطرباً أعجبهم يصفونه بعبارات أو ألفاظ من صميم الشتائم، وأيضاً قد يستخدمون نفس هذه العبارات فى هجوه إذا أسخطهم. (رشدى صالح)

**الشتيوة (الشتاوة):** أغنية بدوية تفتح بها الصابية (احتفالات العرس) عند بدو مطروح وتختم بها أيضاً. وهى تتكون من بيت شعرى واحد ويصاحبها تصفيق حاد، وقد تستخدم للفصل بين مجرودتين. ويؤديها فريقان أحياناً بحيث يؤدى كل فريق شطرة.



ومهمة الشتيوة الأساسية هى دعوة الحجالة إلى الحجل (الرقص) أمام صفوف الرجال. تتميز الشتاوة بسرعة الإيقاع اللفظى فى الأداء، وهى تستمر على ازدهارها حتى تخرج الحجالة من ضميتها أمام الصفوف فتبدأ فى التلاشى وتتسيد غناوة العلم عرش الغناء بالصابية.

وتتركز فى الشتاوة معانى الود والثناء للحجالة، وتتطرق إلى التغزل بها، ونادراً ما تصور مشاعر خاصة للغناء، ومن نماذجها البيت التالى الذى سجله عادل ندا من مطروح عام ١٩٨٨:

غياتك جن فى تماظن     نين القلب أركانه ناظن

(غياتك= رغباتك، تماظن= دخلت القلب، نين= جميع، ناظن= يلهث خلفه. والمعنى أن العقل طار من كثرة الحب، واللهاث خلف الحبيب).   (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: صلاح الراوى، الحيوان فى الشعر البدوى فى مصر؛ عادل ندا، أشكال التعبير البدوى عند عرب مطروح.

**الشرف**: ١-مفهوم يمثله شعور شخص قوى بالكرامة المقبولة اجتماعياً، وهو حالة من الاستقامة الملموسة. والشرف كقيمة يمثل- فى رأى الثقافة الشعبية- العمود الفقرى للقيم الأخلاقية، ومن هنا فإنه لا يمس المرأة فحسب، بل يمتد إلى الأسرة والقرابة والمجتمع المحلى. وثباتها مؤشر على رسوخ القيم وتماسك المجتمع، وإهدارها يعنى الفساد والانحلال. والشرف يضرب بجذوره التاريخية فى المجتمعات الشرقية- خاصة العربية- فى كل الشرائح الطبقية، حيث إن ثمة أبعاد دينية وثقافية وقانونية تدعمه وتعمل على استمراره عبر الزمان والمكان.

ويرتبط مفهوم الشرف فى التراث الثقافى المصرى عند المرأة بالناحية الفيزيقية أى الحفاظ على العفة، أما عند الرجل فيعنى الرجولة والالتزام بالكلمة وحماية الإناث فى دائرة القرابة- المباشرة- والجيرة. وفقد قيمة الشرف يعنى وصمة عار ليست فقط للمرأة بل والذكور فى دائرة القرابة، وقد تراق الدماء إذا ما اعتدى عليه. ويحفل التراث الثقافى المصرى بالكثير من العادات والطقوس التى تعمل على إعلاء قيمة الشرف منها عادة ختان الإناث، وتفضيل الزواج "بالبكر"، والدعاء الشائع بستر العرض... إلخ. ومازال الشرف كقيمة متأصلاً فى جذور البنية الثقافية، حتى إن ظهرت بعض أساليب للتحايل لانتهاك القيمة، يدعمها النسق الثقافى والطبى من أجل التوارى خلفها. (آمال عبدالحميد)

٢- والأدب الشعبى يحتفى كذلك بفكرة الحفاظ على "الشرف" وهى مثل سابقتها دفاع عن الامتياز والسلطة، فكما أن أصحاب السلطة هم عادة الذين يأخذون الثأر، فهنا أيضًا يعمل الرجل- وهو صاحب سلطة على المرأة- عادة على الذود عن الشرف. وفى كلتى العادتين يتم رأب الصدع بإهراق الدم، والقصص تحدثنا عن رجال أو نساء أخذوا الثأر أو ردوا العار بالقتل وشرب دم القتيل. والمثل إن "النار ولا العار".

والمرأة التى تزنى تسود عمائم رجالها، والتى تحافظ على شرفها تبيض وجه رجالها، كأنما المرأة متاع للرجل هو مسئول عنها، وعن قوة الإخصاب فيها، مما يذكرنا بعادة "حزام الفضيلة" الذى كان يُلبسه فرسان الحروب الصليبية لنسائهم ليمنعونهن من مباشرة



العلاقة الجنسية فى أثناء غيابهم. وهى عادة نجد لها شيئًا من الشبيه عندنا حيث تلبس بعض الأمهات أبناءهن وبناتهن الصغيرات - قبل الاحتجاب- سراويل عليها أقفال. فالشرف فى المفهوم الشعبى يتعلق أول ما يتعلق بمعانى العفة الجنسية، أو قل بمنطق العلاقات الجنسية كما تقبلها الأخلاق.

ولكن قد يتعلق الشرف بمكانة أهل السلطة، أو قدر الإنسان على الإطلاق، والعرف الشعبى يرتب جزاءً معينًا للاعتداء على الكرامة، أو على الشرف بمعناه الكرامة، وتأتى المأثورات الأدبية فتوضح لنا الحدود بين ما يسوغ قبوله وما لا يسوغ. (رشدى صالح)

للمزيد انظر: آمال عبدالحميد، القيم الأخلاقية للمرأة. دراسة متعمقة لقيمة العفة والشرف.

**الشطار**: من أعيا أهله خبثًا، هو الشاطر فى اللغة، والذى يشطر عن أهله بمعنى ينزح عنهم ويترك موافقتهم بعد أن يعيهم خبثًا ولؤمًا. والشطارة: الابتعاد والانفصال، والشاطر هو الذى عصا أباه أو ولى أمره وعاش فى الخلاعة والجمع شطار، الذكى الذى يستخدم الحيلة فى موضع الحيلة والقوة فى موضع القوة. وتحولت كلمة شاطر فى التعبير الشعبى لتكتسب معانى البطولة كصفة مدح الشخص.

فى كتب الأدب والتاريخ تراث شديد الثراء عن هؤلاء الشطار بآدابهم السلوكية وملاحظتهم، ولم يكونوا باللصوص بالمعنى الحرفى للكلمة، بل تحولوا إلى أبطال شعبيين ورموز للمقاومة. لكن الذى يبرع فى الصراع يلقب بالشاطر، وتتضمن القصص والحواديت

أخبار هؤلاء الشطار: الشاطر محمد، الشاطر حسن...إلخ، وفى الأمثال "ما يقع إلا الحذور" كقولهم "ما يقع إلا الشاطر"، أو كما قيل "ما تتم الحيلة إلا على الشطار".

وتكشف السير الشعبية، وبصفة خاصة سيرة الظاهر بيبرس، وعلى الزيبق، طوائف هؤلاء الشطار ومسمياتهم وأساليبهم فى السطو، وتكشف كذلك عن أن أهل مصر لا يخافون إلا من الحاكم الشاطر وأما إذا كان بطالاً فإنهم يستهزئون به. وقد أثبتت دراسة محمد رجب النجار "حكايات الشطار والعيارين فى التراث العربى" أن أشهر الشطار لهم واقع تاريخ يتفق مع تنميطهم الفنى إلى حد كبير، كان من المعتقد أنهم شخصيات خيالية مثل على الزيبق وأحمد الدنف، فأصبح لهم تاريخ لا يختلف عن الواقع الغنى كثيراً وأصبحت لهم حكايات يطول شرحها على حد تعبير المؤرخين.

يتحدث ابن إياس عن حيل ودهاء وسعى الشطار واستدعاء السلطان لهم للذهاب مع الجيش للحرب، ويتحدث عنهم الجبرتى تارة بمعنى اللصوص وبمعنى آخر يختلف عن هذا الوصف، ففى ثورة القاهرة الأولى اتهم إبراهيم افندى كاتب البهار (١٧٩٨م) بأنه جمع له "جمعاً من الشطار وأعطاهم السلاح والمساوق".

كان لهؤلاء الشطار زيهم الذى يميزهم ولهم مئزر يأتزرون به على صدورهم يعرف بإزار الشطار، وكانوا يعتبرون اللصوصية حرفة واعتبار ما يستولون عليه من أموال التجار الأغنياء زكاة لتلك الأموال التى أوصى بإعطائها الفقراء، وامتازوا بالنوادر والطرف والصبر على الشهوات وتحمل الأذى كالضرب بالسوط وتقطيع



الأعضاء والصلب وسمل العيون وقطع الأيدى والأرجل، يحافظون على المحارم ولا يتعرضون للنساء، كما "أن الحرامى الشاطر ما يسرقش من حارته". يقدسون شرف الكلمة ويتجنبون الكذب، وهو الأمر الذى جعل الشيخ السبكى فى "معيد النعم ومبيد النقم" يردف لفظ الشاطر بمناهض، بل إن ابن بطوطة يرى أن الشطار هم الفتاك فى اصطلاح العراقيين، ويعرفون فى خراسان بسرا بداران، وفى المغرب بالصقورة. كان الذى يبرع فى الصراع والقتال يلقب بالشاطر، وكان بعضهم يحافظ على العذراء والباشوات فى الطريق. وفى حواديت عوام مصر يلقبون أولاد الملوك بالشاطر فلان، ويجعلون الشاطر محمد المتفوق على إخوانه وأقرانه دائماً ويسندون له كل عمل صالح، وكأنه تعظيم اسمه عليه الصلاة والسلام. (السيد عشماوى)

للمزيد انظر: أحمد تيمور: معجم تيمور الكبير؛ محمد رجب النجار: حكايات الشطار والعيارين فى التراث العربى؛ محاسن الوقاد: الطبقات الشعبية فى القاهرة المملوكية.

**شعر شعبى**: هو شعر غير مدون فى الغالب ينتقل بين الأجيال عن طريق الرواية الشفوية، ولكنه قد يشمل بعض الملاحم والسير المبكرة التى دونت. وغالباً ما يرتبط هذا الشعر بالغناء وتتعدد موضوعاته: فمنه منظومات فى الحب، والحرب، والبكائيات، والتعاويذ ورد الحسد، ومنه مواويل قصصية وغير ذلك.

اعتبره بعض الدارسين لوقت طويل أقل مرتبة من الشعر الذاتى، ولكنه أخذ حظه من الاهتمام كموضوع قائم بذاته يعتمد على التحليل

التاريخى والدراسات الميدانية، وأجريت دراسات عديدة حول طرق تأليفه وتناقله. وقد رأى البعض أنه يعتمد على التأليف المسبق وينتقل عن طريق الحفظ الحرفى أو الاستظهار. ورأى فريق آخر أن الاستظهار لم يعد هو مجال التناقل للشعر الشعبى وأن هناك ما يعرف بالتأليف الصيغى أو عن طريق الصيغ الشفاهية التى تتم أثناء عملية الأداء نفسها. فالنصوص الشفوية هى مخزون من الصيغ والأفكار والطرز (كما أثبتت دراسات الشعر القصصى اليوغسلافى فى منتصف القرن الماضى).

وقديماً عرف العرب الرجز الذى يرى بعض الدارسين أنه الشعر الشعبى، وكان يشيع فى أغانى الأفراح والاحتفالات. ومن النماذج القديمة المشهورة لهذا الشعر ما قوبل به الرسول (ص) من نساء المدينة يتغنين به ويضربن الدفوف:

طلع البدر علينا  من ثنيات الوداع

ومنه أغانى الآبار وأغانى البناء والحداء وأناشيد الحروب التى كانت تحمس المقاتلين لمواجهة الأعداء مع قرع الطبول.

وعندما سادت العاميات فى الأمصار ظهر الشعر العربى الذى عرف باسم الفنون الملحونة أو غير المعربة، وتتكون فى معظمها من بيتين شعريين على الأصل. فكان منه فى شرق العالم العربى المواليا (الموال) والقوما والكان وكان. وفى المغرب العربى ظهر الزجل وهو أشهرها. ولازال الموال والزجل يسودان الأقطار العربية جميعاً، وإن كانت تحمل تسميات مختلفة وتتميز ببعض الفروق القليلة، مثل الزهيرى والحاردولو والحمينى وغير ذلك.



ويتميز الشعر الشعبى بأن له نظمه العروضية الخاصة به التى لا تلتزم وزناً محدداً دائماً. كما أن له سماته الفنية الخاصة التى تقوم على الترصيع أى التحنين الداخلى والتشاكل الصوتى والتنظيم والموازاة والتكرار مع التنويع فى المعانى. وغالبًا ما تتميز لغة الشعر الشعبى عن لغة الخطاب اليومى، فلغته استعارية وقد يغلف النص من أوله إلى آخره بالاستعارات.

ويرتبط الشعر الشعبى بالأداء الغنائى فى المناسبات المختلفة الاجتماعية والدينية ومناسبات العمل، فهو ابن أساليب الأداء سواء غنى بمصاحبة الآلات الموسيقية أو من دونها. والجمهور المتلقى عنصر ضرورى فى هذا الشعر فله دور حيوى فى الأداء، وخاصة عندما يؤدى الشعر فى أغانى العمل والرقص والمناسبات الدينية والأفراح.

وأخيراً تتنوع وظائف الشعر الشعبى بتنوع مناسبات أدائه، ولكنه فى الغالب يدعم ويؤكد الوضع الراهن والقيم السائدة وينشئ الصغار فى نطاق قيم الأجداد وحكمتهم وينتقد الخروج على قيمتهم. وقليلاً ما يدعو إلى التغيير، إلا أن بعض أنواعه تدعو إلى التمرد على السلطة. (انظر مواد: موال، زجل). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: صفى الدين الحلى، العاطل الحالى والمرخص الغالى، تحقيق حسين نصار؛ حسين نصار، الشعر الشعبى العربى؛ Ruth Finnegan, Oral Tradition and Verbal art, Folk Poetry (in) Bauman, Folklor, Performance..

**شعر نبطى**: شعر عامى ألفاظه مستنبطة من العربية الفصحى ينسب إلى الأنباط وهم قوم من العرب سكنوا شمال جزيرة العرب وجنوب الشام وسيناء. يقال إنه قديم قدم شعر الرجز، ويقال كذلك إن أقدمه هى أشعار بنى هلال التى ذكر ابن خلدون شيئًا منها فى مقدمته، وعدد أسماء له، فقال إن أهل المغرب يسمونه بالأصمعيات، وأن أهل المشرق يسمونه الشعر البدوى، وأنهم يلحنون فيه ألحانًا بسيطة، ثم يغنون به ويسمون الغناء به الحورانى نسبة إلى حوران.

وينسب البعض أنواعًا كثيرة من الشعر الشعبى إلى الشعر النبطى مثل الرزينة أو الشيلة والموال الزهيرى (السباعى)، بل إنهم يضمون بعض الموشحات المنظومة بالعامية إلى الشعر النبطى.

يجيد الشعر النبطى شعراء شعبيون كثيرون فى الجزيرة العربية والخليج. وقد عنى بعض الدارسين بجمع أشعاره كما أن لبعض شعرائه دواوين خاصة بهم. وتعتمد عليه بعض أنواع الغناء الشعبى وخاصة التى تنظم خصيصًا لرقصة العرضة المعروفة وللسامرى. (انظر مواد: السامرى، رزينة).

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: حمد محمد السعيدان، الموسوعة الكويتية المختصرة؛ حمد حسن فرحان، الشعر النبطى.

**شفرة** Code: استخدم البنيويون الفرنسيون، ثم السيميولوجيون اللغويون من مدرسة براج، ونقاد ثقافة الصورة (السينمائية والتليفزيونية) الأمريكيون هذا المصطلح للإشارة إلى "اللغة" وإلى كل ما يستخدمه البشر (وأحيانًا بعض الكائنات الحية ذات الذكاء



الإرادى الموجه) للتعبير عن: رسالة أو دلالة أو معنى، أى للاتصال والتواصل. فاللغة (أى لغة إنسانية) فى معنى هذا المصطلح هى: "شفرة" متفق على معانيها (معانى مفرداتها ومركبات هذه المفردات من الجمل والعبارات وعلامات التقسيم والتنقيط).

ومع تطور الحياة والبيئة والاستخدام وتوسعه أو تقييده تظهر أو تسقط- معان وتستحدث معان، وتنسى أو تجهل معان أخرى. كما أن لكل شفرة رئيسية (كاللغة العربية مثلا) شفرات فرعية، أو تحتية كاللهجات العامية المحلية أولا، ثم ما يسميه العامة "السيم" الخاص بأصحاب كل حرفة أو طبقة (جمع الدارسون "السيمات" الخاصة بأهل الحرف فى مصر كصانعى السجاد والأكلمة، والخارجين على القانون كالنشالين، والاصطلاحات الخاصة بكل من هذه الفئات العفشة عند الجزارين مثلا تدل على أشياء غير تلك التى تدل عليها الكلمة نفسها عند ميكانيكى السيارات أو عند جامع القمامة... إلخ). (انظر مادة: لغة السيم فى هذا المجلد).

قال البنيويون الفرنسيون إن جميع منظومات الاتصالات – من إشارات الأيدى البسيطة حتى سلسلة الصور المركبة فى فيلم سينمائى أو الجمل والعبارات فى قصيدة ميتافيزيقية أو بحث فلسفى أو الرموز الجبرية فى نظرية أو معادلة رياضية أو فيزيائية – يمكن دراستها وتحليلها تماما مثل: "منظومات اللغات البدائية الأولية". وكان رومان ياكوبسون – من أبرز أعضاء مدرسة براج – ثم المفكر الناقد الفرنسى رولان بارت من اللغويين السيميولوجيين الفرنسيين – هما من أظهرا هذا المعنى مستفيدين مما أوضحه كلود ليفى

شتروس فى دراساته الأولى – التى أسست المدرسة البنيوية فى هذا المجال – عن الخرافات والأساطير القديمة، حيث رأى شتروس أن تلك الأساطير ما هى إلا: حكايات تفك شفرة وتصالح بين سلسلة طويلة من المتعارضات (الحياة الدنيا والحياة الآخرة: الإنسانى والخارق للطبيعة؛ الوطن والمنفى... إلخ). وقال: إن الحكايات – تقوم كل على حدة – بوظيفة محددة فى إطار منظومة مترابطة من الأساطير لتدعيم التراث والتقاليد الاجتماعية حتى تؤكد هوية الفرد أو الأمة وتثبتها. وقد استخدم نقاد السينما الأمريكيون المحدثون أنموذج شتروس هذا فى تحليلاتهم للأنواع الشعبية من الأفلام (كأفلام رعاة البقر ورجال العصابات) التى رأوا فيها وسائل لفك شفرات "متعارضات ثقافية" خاصة وعامة كالخير والشر مثلا أو الشرق المتحضر والغرب البرى فى أمريكا، أو الجنوب الزراعى والشمال الصناعى وتقاليد كل منهما وثقافته، أو القانون العقلانى المكتوب – بوحى من آباء الجمهورية وفكر التنوير – والعدالة الطبيعية المتمثلة فى مقولة التوراة: "سن بسن وعين بعين" إلخ.

**وفى مقال**: "مقدمة للتحليل البنيوى للسرد القصصى" حدد المفكر الفرنسى رولان بارت الشفرات التى تنظم المعنى وتستولده وتنشطه فى النص السردى: على رأسها الشفرة "النواة" ثم شفرة (أو شفرات) "نقاط التعليق والجذب" ثم شفرات "المنشطات" وهى وحدات متتابعة من أنواع أو أنماط مختلفة "تملأ الفراغ السردى المحيط بالنواة" (يمكن مثلا تصور أن "النواة" فى رواية إبراهيم عبد المجيد الهائلة: "لا أحد ينام فى الإسكندرية" هى مأساة الأخوين مجد الدين



والبهى الهاربين من اللعنة ومن الثأر إلى الإسكندرية، وأن نقاط الجذب هى اللحظات التاريخية التى تحكى عن نشوب الحرب العالمية الثانية وأحداثها، وأن "المنشطات" التى تملأ الفراغ السردى هى مئات اللقطات عن حياة عشرات الشخصيات البارزة والباهتة فى المدينة المزدحمة). وأضاف رولان بارت فى مقال تال له بعنوان: "إس زد" ("S/Z" جاء ضمن كتاب: مرآة الإنتاج) أضاف إلى المنهج البنيوى فى تحليله لقصة بلزاك: الإعرابى فحدد الشفرات الخمس للبناء السردى بأنها: الشفرة التأويلية، والإرشادية، والرمزية، ثم التحويلية الشعرية، ثم الثقافية. (سامى خشبة)

**شَلَّت الباوْرة**: غناء يؤديه البحارة وهم يرفعون الباورة (الهلب أو المرساة) ويوقع غناء البحارة فى حركة متزامنة بالضرورة مع كل شدة على السلسلة التى تربط فى طرفها المرساة. ويغنى البحارة "شلة" غناء خاصة وهم يخلصون المرساة من طين قاع البحر، ويصاحب الغناء تصفيق موقع من البحارة الذين لا يشاركون فى عملية الرفع، بينما يقوم "النهّام" (المغنى المنفرد) والبحارة الذين يقومون بعملية الرفع بتبادل الغناء. وبعد رفع المرساة من المياه يسرع إيقاع الغناء الجماعى. (محمد عمران)

**شهرزاد**: تمثل شخصيتها فى ألف ليلة وليلة تجسيداً للحظة حاسمة من لحظات الصراع شبه المقدس بين الرجل (شهريار) المحب القاتل- إذ يرى خيانة زوجته (جنس المرأة) له مع عبد لها أسود- وبين المرأة (شهرزاد) التى تقوم بدور التصالح فيما يشبه هدنة تحايلت بها على استمرارها. فهى تمثل قيام المرأة المهزومة

أمام جبروت الرجل بتعديل طريقها ومركزها عبر سلام الثقافة والتعليم والتربية.

تجعل الليالى نقطة البدء فى انطلاق شهرزاد فى رحلة القص اليومية بما يشبه مؤامرة تدبر صورة مستقبل أبناء جنسها، فهى تنتقل من حاجز مفزع امتد لمدة ثلاثة أعوام يأخذ فيها شهريار كل ليلة بنتًا يتزوجها ثم يقتلها من ليلتها إلى أزمة عامة يضج فيها الناس من أفعال شهريار حتى وزيره. وكان على شهرزاد أن تعيد التوازن، ولا يتحقق ذلك إلا فى نقطة بدء الحكي إلى أختها الصغرى المسماة دنيازاد وإلى الملك شهريار. فكأن هناك موازنة خفية بين الصبية الأنثى دنيازاد، والرجل شهريار فى تلقى الدرس من المرأة المعلمة (المحاربة) شهرزاد.

ويتمثل حضور شهرزاد فى الليالى من خلال مئات الحكايات المتباينة داخل ما يطلق عليه "الحكاية الإطار"، حيث تقص كل ليلة قصة لا تكتمل أبداً فى الليلة نفسها. ولعل عدم اكتمال القصة علامة على النقص عند الرجل الذى لا يكمل إلا بالمرأة فى حياته. فإشباع هذا النقص رغبة تلح، تجعل شهريار يتعلق ببهاء شهرزاد المرأة إلى اليوم التالى، وهكذا. والليالى تصف شهرزاد بأنها قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضيين، وهى مسلية ساحرة تنقل من حولها إلى أفق جديد من المعرفة. فقد انتصرت فى النهاية بعقلها على القوة الغاشمة لسلطان الرجل، فكان انتصارها رمزاً مجدداً لتمرد المرأة.



وقد صورت بعض الدراسات شهرزاد بالعارفة بالنفوس بما يشبه الطبيب النفسى الذى عرف بما لدى مريضه شهريار، فآلت على نفسها علاجه مستخدمة جلسات القص والحكايات ذات المغزى فخلصته بذلك من مرض الفكرة الثابتة المستحوذة عليه، وهى أن جميع النساء خائنات، وخلصت بنى جنسها فى نفس الوقت من ظلمه.

وشهرزاد فى الليالى تحقق ذاتها (المرأة) من خلال القص، فهى تتخلص من قيود الكبت والقهر عند المرأة العربية فى العصور الوسطى، بل تغزو الرجل فى معظم الليالى وتتغزل به وبجماله "شاب بارع الحسن والجمال والتيه والدلال". وتتبدل المرأة إلى مظهر من مظاهر الشجاعة والقوة والمبادرة، فلا تترك فرصة لإبراز بغيتها وهى المساوة بين الرجل والمرأة، إذ يتنكر الرجل فى كثير من القصص فى زى المرأة، وتتنكر المرأة فى زى رجل، بل إنها كانت جاهزة بالدفاع المقنع عن المرأة إذا ظهرت فى إحدى الحكايات شريرة أو خائنة أو ناقصة العقل أو ضعيفة الشخصية.

ولقد أثرت شخصية شهرزاد تأثيراً بعيداً فى الإبداع الروائى العربى، فقدمها نجيب محفوظ فى قصته "شهرزاد" التى تحيط شخصيتها بالتعاسة رغم نجاحها، فهى لا تحب شهريار لأنه يحب ذاته. أما الحكيم فى مسرحيته "شهرزاد" فيصور شهريار معلقاً بين الأرض والسماء، وطه حسين فى "أحلام شهرزاد" يدافع عن الفن فى صورتها ويجعلها رمزاً للمثل الأعلى ممزوجًا من الحرية والخيال والقوة.

وكانت شخصية شهرزاد كذلك موضوعًا للفنون السينمائية والتشكيلية فتناولتها بعض الأفلام العربية والأجنبية، مثل فيلم شهرزاد للجزايرلى عام ١٩٤٦. وبالغ الرسامون العالميون فى رسم شخصيتها، فما من امرأة حظيت بما حظيت به شهرزاد من عناية. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: سليمان العطار، شهرزاد امرأة الليالى العربية، مج فصول؛ مج الهلال، شهرزاد بين السخرية والإباحية.

**شهريار**: الشخصية القصصية المشهورة فى حكايات ألف ليلة وليلة. تفتح الليالى "بالحكاية الإطار" وهى قصته مع أخيه شاه زمان التى تمهد لظهور شهريار فى القص. وفى هذه الحكاية الإطار مدخل قصصى محكم يبرر ما ألصقته به الليالى من قسوة مع النساء. فقد اكتشف أخوه شاه زمان خيانة زوجته مع عبد لها، كما اكتشف خيانة زوجة أخيه شهريار هى الأخرى. ولما علم شهريار بخيانة زوجته، طار عقله وأقسم أن يخرج هو وأخوه حتى يريا أحداً جرى له مثلهما. وحدث أن خرج لهما عفريت من البحر كان قد اختطف عروسًا ليلة زواجها ووضعها فى علبة داخل صندوق، وعندما رأتهما العروس غافلت العفريت أثناء نومه، وطلبت منهما أن يواقعاها ففعلا بعد تهديدهما ببطش العفريت. ولما أدرك شهريار مغزى ما جرى مع هذه الفتاة عاد إلى قصره وقتل زوجته والعبيد الذين واقعوها. ومنذ ذلك الحين اعتاد أن يأخذ كل ليلة بنتًا بكرًا فيفض بكارتها، ثم يقتلها إلى أن ضج الناس وضاقوا به ذرعًا. ولجأ وزيره إلى كبرى بنتيه شهرزاد الفتاة المتعلمة الواعية فاقترحت عليه أن يصحبها إلى قصر



الملك شهريار، فإما أن تعيش وأن تكون قادرة على تخليص بنات جنسها، أو أن تموت فداء لهن. وتنجح شهرزاد فى ترويض شهريار عن طريق الحكى (المغرمة)، فكانت تقص عليه كل ليلة حكاية جديدة تتولد من الحكاية السابقة عليها وهكذا. ويرى بعض الدارسين أن شهريار نموذج يمثل سطوة الرجل على المرأة، وأنه تجريد للعلاقة الأزلية بينهما خاصة فى الثقافة العربية. (انظر أيضًا مواد: المادة السابقة، ألف ليلة وليلة).

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: ألف ليلة وليلة، سلسلة الذخائر.

**الشوباني**: ١-مسيرة غنائية تدق فيها الطبول وينفخ فيها فى الزمر بينما يسير المشاركون فى صفوف مستعرضة متوازية وهم يحملون غصون الأشجار المزهرة وينشدون أهازيج التحية والتهنئة بإحدى المناسبات القومية أو الدينية، ويرفعون أعلام البلاد حتى يصلون إلى مكان الاحتفال. وتقام هذه المسيرة عادة فى مدينة صور بسلطنة عمان.

٢- من الأغانى التى كان البحارة العمانيون يؤدونها على متن السفن، وتبدأ بالغناء مع التوقيع على الطبل والتصفيق بالأكف، بمصاحبة ألحان الزمارة. وأداء الشوبانى قاصر على البحارة الذين يتناوبون وقت الراحة فيغنون لزملائهم الذين يقومون بالعمل ليزيدوهم حماسة وقوة. وكان أولئك المغنون يتبادلون- فيما بينهم- الطبول الكبيرة (الكاسر والرحمانى) بينما يظل عازف الزمر ثابتًا لا يتغير. وعندما يفرغ كل العمال من أداء عملهم يتحول الشوبانى- على ظهر السفينة- إلى مجال للغناء والرقص الجماعى. (محمد عمران)

**شوقى جمعة**: انظره فى المجلد الأول من هذه الموسوعة.

**شيحة (جمال الدين شيحة)**: هو المقدم جمال الدين شيحة، أحد أبطال سيرة الظاهر بيبرس، وقد عرف بمواهبه فى التنكر، إذ ظهر فى السيرة فى هيئة غلام وجارية وعجوز وخادم وعبد أسود وطباخ... إلخ. ونستدل من السيرة أنه بدوى من عرب غزة، يدعى شعبان، وأنه كان قصير القامة لا يحسن القتال. وزودته السيرة ببسوط تكمن فيه قوته، كما زودته أيضًا بما يسمى "جراب الحيل" و"بدلتها". وتصور السيرة الصراع الرهيب بينه وبين "جوان" من جهة، وبينه وبين أمراء الفداوية على سلطنة القلاع والحصون من جهة أخرى. وهو فى السيرة يستطيع الظهور إذا حزم الأمر فى كل مكان ليلبى دعوة الداعى فيجده أقرب ما يكون إليه، يطلبه السلطان فى السجن فيجده السجان القائم عليه، ويطلبه المحكوم عليه بالموت، فيجده السياف الذى سيطيح برأسه، ويطلبه الفداوى فيجده أمامه.

وزودت السيرة شيحة بقوى سحرية، تستطيع أن تقف أمام قوى الشر. والظاهر أن هذه الشخصية كانت قوية التأثير فى وجدان الشعب، حتى أصبحت مضرب المثل فيقال: "إن فلانًا يعمل أعمال شيحة" أى أنه يتفنن فى ضروب الحيلة والتمويه، ويأتى بالعجيب المغرب، ومن الأقوال السائرة "ملاعيب شيحة". ومن المشهور أن اسم شيحة منسوب إلى الطائر المعروف بالشوح، الذى يقال إنه يغير ريشه ثلاث مرات فى اليوم.

(عبدالحميد يونس)



## حرف الصاد

**الصارم**: نعت أو لقب تكريم يطلق للمجاملة على كل شخص اسمه إبراهيم فى منطقة جازان (الجزيرة العربية - المنطقة الغربية). فيقال له صارم الإسلام. (انظر مادة: وتسمية). (محمد الجوهرى)

**صحايف**: كلمة إطراء توجه فى العرس إلى العريس والأماثل الحاضرين معه، تقال عند الرقص أو الترويد أو إطلاق الرصاص وفيها معنى التكريم، فالراقص إذا قال: "صحايف، أو بصحايف العريس" كان المعنى إكرامًا له، ولها أصل فى اللغة، فالعرب كانوا يقولون: "الفاتحة فى صحايف فلان" قال فى القاموس: معنى الفاتحة فى صحايف فلان أى ثبتت فى كتب حسناته.

(أحمد أبوسعد)

**الصعاليك**: يقول صاحب "القول المقتضب فيما وافق لغة أهل مصر من لغة العرب" أبى السرور البكرى: "يقولون فلان

صعلوك، أى الرجل الفقير، وتصعلك: افتقر. وهذا الذى تقول فيه "زعلوك" وقد تبدل الزاى صاداً فلا يكون لحناً. ويؤكد على ذلك تيمور فى معجمه الكبير فى الألفاظ العامية: زعلوك: هى الصعلوك، العامة تقول "صَعْلوك" والصواب ضم الصاد. وفى "الأمثال العامية" لتيمور "الزعلوك" محرفة عن "الصعلوك" أى الفقير الرث الثياب، فيقال "تروح فين يا زعلوك بين الملوك". ويستخدم أهل مصر كلمة "الجعبوب" فى معنى الصعلوك الوضيع عندهم: "إيش لك فى الحبوب يا جعبوب"، ويربطون بين الفقير الصعلوك وبين "الدندون"، "الدندوف". وعلى ما يبدو فإن المعنى أقرب حالاً إلى كلمة "دون" العربية، أو Down الإنجليزية بمعنى الأسفل والمنحط. أى الأدنياء من الناس حتى يومنا هذا ويقصدون بهم الأسافل.

أجمعت المعاجم العربية وكتب التراث والتاريخ على وصف الصعاليك بأنهم ذؤبان العرب ولصوصها، أبوالصعاليك العرب عروة بن الورد، كانوا هم شطار العرب فى الجاهلية، وأطلقوا على أنفسهم "الفتيان" لاتصافهم بالفتوة بالمعنى الفنى الدال على قيم المروءة والشهامة والشجاعة والنجدة وإغاثة الملهوف ونكران الذات وروح التضحية والإقدام.

يتحدث الزبيدى صاحب "تاج العروس من جواهر القاموس" عن "بنو غبراء" أى الفقراء المحاويج ويؤكد أنهم الصعاليك، وسمى الفقراء بنى غبراء للصوقهم بالتراب (الأرض) وقيل بنو غبراء "الغرباء" عن أوطانهم.



هكذا تعنى الصعلكة فى مفهومها اللغوى الفقر الذى يجرد الإنسان من ماله، ويظهره ضامراً هزيلاً بين الأغنياء المترفين الذين أتخمهم المال وسمنهم، ولا اعتماد له على شىء أو أحد يتكئ عليه. تطابق هذا المعنى فى التراث الأدبى العربى، وفى المأثورات الشعبية العامية، على ألسنة الرواة والشعراء. وخرج المعنى أحياناً ليعبر عن شرائح من المشاغبين أبناء الليل، يعتمدون على الإغارة والسلب والنهب. وأصبح بعض ذؤبان العرب - أى صعاليكها الذين يتلصصون كأنهم كالذئاب- يمتاز بالجود والسخاء، فقد ذكر الميدانى فى معجم الأمثال (كل صعلوك جواد) أى يضرب بهم المثل فى الكرم. (السيد عشماوى)

للمزيد انظر: أحمد أمين: الصعلكة والفتوة فى الإسلام؛ يوسف خليف: الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى.

**صفى الإسلام**: نعت أو لقب تكريم يطلق للمجاملة على كل شخص اسمه "أحمد". (منطقة- جازان- جنوب غرب الجزيرة العربية). (انظر كذلك مادة: تسمية). (محمد الجوهرى)

**الصِلُّ**: الحية السامة الخبيثة التى لا شفاء من لدغتها، وهى تستعار للداهية الخبيث المنكر فى الخصومة، وهى استعارة قديمة. (أحمد أبوسعد)

**صلاح الراوى**: تخرج من قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة، ومنه حصل على الماجستير برسالة عنوانها "الفولكلور فى كتاب حياة الحيوان للدميرى" (نشرت فى كتاب بعد ذلك). ثم حصل على الدكتوراه فى موضوع "الشعر البدوى فى مصر" (نشرت بعد ذلك

فى كتاب). انضم إلى أسرة المعهد العالى للفنون الشعبية حيث تدرج فى السلك الجامعى وصولا إلى أستاذ الأدب الشعبى. ومن إنتاجه العلمى: "نصوص شعبية" (١٩٨٧)، "فلسفة الوعى الشعبى" (٢٠٠١)، "الثقافة الشعبية وأوهام الصفوة" (٢٠٠٢). (محمد الجوهرى)

**صلاح جاهين (١٩٣٠-١٩٨٥)**: فنان متعدد المواهب. بزغ فى رسوم الكاريكاتير وكتابة الشعر بالعامية المصرية، كما كتب للسينما والتليفزيون ومسرح العرائس. تأثر فى نشأته بالثقافة الموسوعية لأبيه وسيرة جده المناضل الوطنى أحمد حلمى. فكانت طموحاته الوطنية بالتحرر والتقدم هى حافزه للعمل ومحور انشغاله وشعوره القوى بالانتماء إلى ثورة يوليو ١٩٥٢، فكان أول دواوينه "موال عشان القنال" تعبيراً عن فرحه ومساندته لقرار تأميم القناة عام ١٩٥٦. ثم واكبت أعماله الشعرية ورسومه الكاريكاتورية خطوات ومنجزات ثورة يوليو، فساهم فى الترويج لها ولأفكارها على المستوى الشعبى. إلا أن ممارسات بعض الأجهزة الرسمية فى ذلك الوقت أربكته حين وجد سلطة يوليو تعتقل وتبعد عنها أنصار التقدم الاجتماعى وفيهم بعض أصدقائه المقربين، بينما تقرب منها ويقفز إليها الانتهازيون. فبدأ تأملاته فى مفارقات الحياة بكتابة "رباعياته" الشهيرة. وكانت هزيمة يونية ١٩٦٧ انتكاسة كبرى لهذه الثورة أثرت عميقاً فى وجدانه وأصابته باكتئاب نفسى شديد استمر يعالج منه حتى وفاته.

ومن أبرز منجزاته تلك الأعمال التى قدمها لمسرح العرائس، وأشهرها "الليلة الكبيرة" التى قدم فيها استعراضاً غنائياً لمظاهر الاحتفال الشعبى بالمولد، وأظهر من خلالها درجة عالية من المعرفة



والتأثر بالموروث الشعبى بعاداته وتقاليده. ولم يكن الشاعر ناقلاً للتراث بل مستلهماً له فى أعمال كثيرة، فقدم رؤيته الخاصة لسيرة "شفيقه ومتولى" (فى فيلم بنفس الاسم) كنموذج لوقوع الإنسان تحت ضغوط القهر الأجنبى والاجتماعى المحلى.

(عائشة شكر)

**صوب خليل**: من ألوان الشعر الشائعة عند قبائل أولاد على فى صحراء مصر الغربية وعند بدو الجبل الأخضر فى ليبيا، وإذا ما غنى هذا الشعر سُمى "علم". وهو أبيات تعتمد على الإيجاز وقوة المعنى فى قليل اللفظ:

موح لُخطا مو موح        الموح موح لنيا يا علم

والمعنى أن بعد المسافة لا تكون بعداً، ولكن البعد الحقيقى هو بعد القلوب. (انظر كذلك مواد: قول الأجواد، المجرودة).

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: محمد سعيد القشاط، الأدب الشعبى فى ليبيا؛ صلاح الراوى، الشعر البدوى فى مصر.

**الصوت (فن)**: من الغناء الشعبى عند الكويتيين. وهو نوع خاص من الغناء يعتمد على العود والمرواسى بصحبة الصفق باليدين. وسواء كانت كلمات الأغنية من الفصيح أو اللهجة الشعبية فلابد أن يكون هناك بيتان من الشعر العربى الفصيح فى آخر الأغنية يؤديان على شكل موال. وهذان البيتان هما المقصود بهما لفظة "صوت" التى أطلقت على هذا النوع من الغناء.

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: حمد محمد السعيدان، الموسوعة الكويتية المختصرة، ج٢.

**الصيغ الشفاهية:** إحدى النظريات الحديثة فى دراسة الثقافة الشعبية خاصة فى جانبها الأدبى. ظهرت فى الولايات المتحدة وترى أن القصاص وأداؤه هما العنصران اللذان يمثلان مفتاح فهم تكوين كل من الملحمة، والموال، والقصص، وقصص المغامرات، والحكاية. من أبرز دعاتها ثلاثة من أساتذة جامعة هارفارد وهم ميلمان بارى وتلميذه ألبرت لورد وديفيد بينوم. وقد حاول بارى أن يحلل الأسلوب الشفاهى لملاحم هوميروس، كما لخص لورد نتائج دراسات بارى فى مؤتمر الفولكلور عام ١٩٥٠ بقوله "إن أكثر العوامل إفادة لنا فى دراستنا للملاحم الشفاهية بقصد تمييزها عن الملاحم المدونة، هى الصيغ الشفاهية التى تتضمن دراسة لخط الحكاية، ثم طريقة تكوين الإطار التى تتضمن دراسة طريقة ربط خط بآخر من خطوط الملحمة، وأخيراً الموضوع الأساسى الذى يتضمن دراسة لبناء القصيدة ككل".

والقاص الشعبى حسب هذه النظرية لديه القدرة على أن يبدع رواية جديدة للنص القصصى الموروث من مواد قصصية سابقة التجهيز مصاغة فى أنماط حافزة على التذكر (صيغ)، أو ما يعرف بالأسلوب الصيغى الذى يعتمد على التنميط الشديد من خلال الصيغ اللغوية ذات العبارات الحاضرة والرواسم (الكليشيهات)، التى تتجمع حول تيمات نموذجية تقليدية موروثة أو "موضوعات" تتعلق بتذكر الأفعال والوقائع ووصف المواقف وتنميط الشخصيات المكررة... إلخ.



وقد ناقش ألبرت لورد فى كتابه "معنى الحكايات" الصادر ١٩٦٠ مفهوم الصيغة والموضوع الأساسى (التيمة) وعرف الصيغة بقوله: "هى مجموعة من الكلمات تستخدم بانتظام حسب نفس الشروط العروضية للتعبير عن فكرة أساسية أو تيمة".

لاقت هذه النظرية تأييداً من عدد من الدارسين من بينهم جونز الذى قدم نماذج مبالغ فيها عن وجود تكوين للصيغ الشفاهية فى الموال القصصى. كما طبقها علماء الفولكلور ودارسو الأدب على الشعر الملحمى الأنجلو ساكسونى وعلى قصص المغامرات الخيالية، والبيلينا الروسية. ولكنها لاقت معارضة من بعض الباحثين مثل فريدمان الذى دافع عن الاستظهار (الحفظ عن ظهر قلب) فى مقابل الارتجال.

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: دورسون، نظريات الفولكلور المعاصرة (مترجم)؛ ألبرت لورد (بالإنجليزية)؛ محمد رجب النجار، السرد القصصى فى التراث العربى بين الشفاهية والكتابية.

# حرف الطاء

**الطبيلة**: منظومات الشعر التى تغنى فى الأعراس الليبية مصحوبة بالطبل، إذ يضع الشاعر أمامه "قصعة" ويمسك بعصا– وكذلك يفعل الخماسة– يطرق بها على تلك القصعة حفظاً للوزن وتمشياً مع النغم. وتجلس الفتيات أمام الشاعر فى صف وهن يملن يمنة وشمالاً بشعورهن فى حركة منتظمة بديعة تسمى "النخيخ" أو الرقص. وتسمى الطبيلة فى بعض المناطق فى ليبيا "الطُفَّير" كما فى برقة، ومن نماذجها:

عينيك عين هلة فى بعض المناطق فى ليبيا "الطُفِّير" كما فى برقة، ومن نماذجها:

ع النغم، وتجلس الفتيات أمام الشاعر فى صف وهن يملن يمنة

وشمميل القـاره        سود انظـــاره

سروس فى لسناء اصفاره

عينيك عين هميل اخجوجه     يا عمهوجـــــه

فى مردّت لبرق واسنـاده     فج اللى لا حثر يلوجـه

كيف الموجه نـــوّاره     رقمان مســـاره

وامطار اكتوبر مقجوجـه     زاد نفوجـــه

مطحان يسروس فى اتلاده

(انظر كذلك مادة: النخيخ أو النخ). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: محمد سعيد القشاط، الأدب الشعبى فى ليبيا.

**الطّج**: نوع غنائى عند البدو تصاغ أشعاره فى أشكال مطابقة لصيغة المجرودة البدوية، وفى صيغة قريبة الشبه منها. وتتسم ألحان الطج ببساطة تكوينها، حيث تؤدى غالباً فى تكوين لحنى واحد مؤلف من عدد قليل من النغمات المتجاورة. والأداء فى الطج فردى وبالتبادل بين شخصين يصاحبه توقيع بسيط الوزن خافت الصوت، أو يأتى مصاحباً لصوت ممدود ناتج عن حك عود من الجريد (أو ما شابه) بسطح منضدة أو بأى جسم صلب.

(محمد عمران)

**الطراز الطبيعى**: طراز القصة المتميز ذى التكوين المستقل الذى أنشأه الشعب استلهاما من طراز أصلى لتلك القصة، بتأثير من العوامل والظروف البيئية والمحلية. انظر مادة: النظرية التاريخية الجغرافية.

**الطراز الفرعى**: طراز القصة المتميز ذى التكوين المستقل الذى استمده الشعب من طراز أصلى لتلك القصة، بفعل العوامل



التاريخية والاجتماعية. انظر مادة: النظرية التاريخية الجغرافية.

**الطراز المنشئ**: ١- الطراز المنشئ Archetype هو الطراز الأساسى لقصة شعبية أو أغنية أو أى نوع من أنواع الأدب الشعبى، أو شكلها التاريخى الأول الذى أعيد رسم صورته عن طريق التحليلات الفولكلورية طبقًا للمنهج التاريخى الجغرافى أو منهج المدرسة المعروفة باسم المدرسة الفلندية.

٢- يذهب عالم التحليل النفسى يونج Jung إلى أنه الرموز فى الأحلام، وفى الرؤى، وفى الأساطير Myths، والتى تنتقل من خلال عملية التطور السلالى وتعد صوراً من اللاشعور الجماعى.     (قاموس الإثنولوجيا والفولكلور)

**طومسون، ستيث**: انظر مادتى: آرنى، أنتى، والحكاية الشعبية.

# حرف الظاء

**الظاهر بيبرس:** هو الشخصية التاريخية المشهورة التى تقلدت سلطنة مصر ايام حكم سلاطين المماليك البحرية. ولد بيبرس البندقدارى ببلاد القبجان عام ٦٢٥ . وعندما هاجم التتار بلاده بيع لأحد النخاسين عام ٦٤٠ ثم استقدمه الملك الصالح أيوب وضمه إلى خدمته. ترقى بيبرس فى المناصب حتى صار قائد جيش، وينسب إليه قيامه بدور بطولى فى معركة عين جالوت بين المسلمين والمغول، ثم تآمر مع بعض المماليك على قتل السلطان قطز فصار سلطاناً.

نسجت حول الظاهر بيبرس سيرة شعبية مشهورة سميت باسمه. وقد دون بعضها، ثم أضيفت إليها حلقات، وأصبحت فى صورتها الكاملة رواية يتناقلها القصاص، ويحفظها كل واحد منهم عن شيخه، ثم يحفظها لتلميذه أو تابعه. ونص هذه السيرة كان

يحتاج من الرواة والقصاص إلى حذق كبير لأنها تقدم بالنثر، والشعر فيها تحلية وتزيد وتعبير عن موقف. وقد يكون ذلك أحد أسباب توقف روايتها الآن.

والظاهر بيبرس فى النص الشعبى أو السيرة يُرسم كما يحب الشعب أن يكون البطل المُجسِّم للمُثل، المحقق للرغبات فى فترة التهديد بالحروب الصليبية التى اندفعت إلى بلاد المسلمين من الغرب، والمد المغولى الذى انحدر على العالم كالفيضان الهائل من الشرق، ولعل الظاهر بيبرس الذى انتخبه الشعب من بين الأبطال ليتغنى بوقائعه وفعاله، كان فى نظره المنقذ له ليتم ما بدأه صلاح الدين الأيوبى.

وسيرة الظاهرة عبارة عن حلقات كثيرة مليئة بالوقائع والأحداث وتزدحم بالرجال والنساء، وتتسع فيها رقعة الأرض التى تدور فوقها الأحداث. ولكن الظاهر بيبرس يشاركه أبطال آخرون من العرب والمسلمين- مثل المقدم جمال الدين شيحة وعثمان بن الحبلى- يواجهون جميعاً عدواً جباراً كثيراً الأنصار هو "جوان"، الذى يتزعم فريق الصليبيين.

تبدأ السيرة بالدولة الأيوبية ومناصرتها لخليفة المسلمين. وتتوسع فى أخبار الملك الصالح أيوب، لأنه هو الذى استقدم الظاهر بيبرس. وهى تفيض فى وصف هذا البطل (الظاهر) منذ نشأته وتروى تآخيه مع "الفداوية" من الإسماعيلية، ثم تذكر رضى الأولياء عنه وتبنى السيد البدوى له. وتبرزه السيرة محوراً للأحداث ومثالاً للبذل والخير. ولهذه السيرة ميزتان: أن ما فيها واقع لا دخل للوهم فيه،



فقد قسمت إلى أقسام خمسة تقترب من الواقع، وأنها تجسد الفلسفة القدرية التى غلبت على الشعب وقتذاك.

ومن الناحية الفنية تتميز سيرة الظاهر بيبرس بالاعتماد على التشويق وتهيئة الجو لظهور الشخصية المهمة ولو بطريقة تشبه الرمز كما فى حديث الملك الصالح. وتتميز كذلك باستخدام التنكر الذى لجأ إليه الأبطال من أجل الخدعة أو الحيلة فى مواجهة العدو: واعتمدت على التجسيم عن طريق التهويل والمبالغة وإحداث المفاجأة عن طريق السحر. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: عبدالحميد يونس، الظاهر بيبرس.

# حرف العين

**العايدوه**: حفل غنائى تقوم به فرقة نسائية بمصاحبة الدفوف والطبل الكبير بمناسبة عودة الحجاج فى الكويت. تقوم الفرقة بالطواف حول بيوت العائدين من الحج، وتردد هذه الأبيات:

اطريف اطريف يالعايدوه يالعايدوه

يالعايدوه

يا ربى شيله شيله — يالعايدوه

تغطى الرعد هالليله — يالعايدوه

بوفلان (اسم صاحب المنزل) — يسقى خيله

يالعايدوه

بالعايدوه يالعايدوه — يالعايدوه

يا عيد مبارك دخل علينا — يالعايدوه

عيد وصلنا وجينا سالمين — يالعايدوه

ونعلن الرايات حق أمير المؤمنين

يالعايدوه

يا سدره بالهون تجلجلها الطيور

يالعايدوه

| | |
|---|---|
| يا حسن ابوى ويا بيت مكه | يالعايدوه |
| وقالت فى سرور يا حسن ابوى | يالعايدوه |
| يا مرحبا بالزائرين يا مرحبا | يالعايدوه |
| باجر العيد والنكش هالليله | يالعايدوه |
| ونسوان عمى سانات التخيل | يالعايدوه |

كما تطوف العبدات (المغنيات) بيوت الأكابر بمناسبة الأعياد والأفراح وتنشد نشيد العايدوه، حيث يتقاضين أجراً نظير إحيائهن الحفل. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: حمد محمد السعيدان، الموسوعة الكويتية المختصرة.

**عبدالحميد يونس (١٩١٠-١٩٨٨)**: من رواد الدراسات الشعبية فى مصر وأول أستاذ للأدب الشعبى فى الجامعات المصرية. تخرج فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة. حصل على درجة الماجستير عن الظاهر بيبرس (١٩٤٦)، وعلى درجة الدكتوراه عن السيرة الهلالية (١٩٥٠). كوّن أول جمعية للفنون الشعبية بكلية الآداب عام ١٩٥٢. ووضع مشروع إنشاء معهد للفنون الشعبية، وترأس تحرير مجلة الفنون الشعبية عند صدورها عام ١٩٦٥، كما تولى رئاسة مركز الفنون الشعبية.



اتبع فى دراساته للسير الشعبية العربية (الظاهر بيبرس والهلالية) منهج مالينوفسكى الوظيفى، حيث أراد الابتعاد بالدراسات الشعبية عن مجرد الوقوف عند الدراسة الإثنوجرافية، أو مجرد تدوين ووصف السلوك الشعبى ومكوناته. كما اعتبر بعض السير العربية من الملاحم ودفع ببعضها إلى مصاف العالمية مثل سيرة عنترة. أما كتابه دفاع عن الفولكلور (١٩٧٣) فقد كان مجموعة من المقالات التى توصل لمفاهيم الفولكلور وتربط بينه وبين غيره من فروع الدراسات. وكان هذا الكتاب حلقة من سلسلة من المؤلفات بدأها بترجماته فى دائرة المعارف الإسلامية، ثم الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى (١٩٥٦)، والظاهر بيبرس فى القصص الشعبى (١٩٥٩)، وخيال الظل (١٩٦٥)، والحكاية الشعبية (١٩٦٨)، والأسطورة والفن الشعبى (١٩٨٠)، ومعجم الفولكلور (١٩٨٣). وحصل على عدة جوائز أهمها جائزة الدولة التقديرية (١٩٨٠)، وجائزة الكويت للتقدم العلمى فى الفنون والدراسات الشعبية (١٩٨٥). (إبراهيم عبدالحافظ)

**عبدالعزيز الاهوانى**: من الرعيل الأول من أساتذة قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة. تخصص فى الأدب الأندلسى ونال درجة الدكتوراه برسالة عن الزجل فى الأندلس من ذات القسم، نشرت فى كتاب بنفس العنوان فى نفس السلسلة التى تنشر موسوعتنا هذه عام ٢٠٠٢. وكان قد ترجم رواية دون كيخوته لسرفانتس (١٩٥٧). ومن كتاباته: مقال بعنوان "الخيال الشعبى فى الأدب العربى" مج الفنون الشعبية (١٩٦٥ فى العدد الأول الذى

صدر بإشراف رشدى صالح)، ودراسة بعنوان "الأسس الحضارية للعناصر المشتركة فى المأثورات الشعبية فى أقطار الوطن العربى"، نشرت ضمن أعمال حلقة العناصر المشتركة فى المأثورات الشعبية فى الوطن العربى (١٩٧١). كما أشرف على عدد من الرسائل فى ميدان الأدب الشعبى من أهمها رسالة الماجستير للدكتور محمد يسرى العزب بعنوان "أزجال بيرم التونسى" (١٩٨٠).

(محمد الجوهرى)

عبدالكريم عيد الحشاش: انظره فى المجلد الأول من هذه الموسوعة.

**عبلة**: محبوبة عنترة العبسى، انظر: سيرة عنتر بن شداد.

**عتَابا**: فن من فنون الغناء الشعبى واسع الانتشار فى لبنان وسائر بلاد الشام مثل بقية الفنون الأخرى، ونجد له كذلك رواجًا فى شمالى العراق. يقول الباحث عبدالكريم العلاف فى كتابه الطرب عند العرب: "إنه من مبتكرات عشيرة الجبور. وأشهر الناظمين به رجلان: أولهما حمادى الجاسم من عشيرة الجبور، والثانى اسمه عبدالله الفاضل من عشيرة عنترة". ولا يطعن هذا القول فى أنه غناء شعبى، فهو قد سار على ألسنة الناس ونظموه عن الأحاسيس والظروف الاجتماعية المعيشية التى عاشوا فى ظلها. والقاعدة فى نظم الأغنية من العتابا أن تتألف من بيتين صدراهما وعجز الأول من قافية واحدة. وعجز الثانى ينتهى بعضه بالباء وبعضه الآخر بالألف المقصورة أو المرسلة. وهو نوعان: مرصود وهو ما تشابهت قوافيه لفظًا وتباينت معنى، وفى هذا النوع تلعب المحسنات البديعية للكلمات دورًا مهمًا. وبسيط وهو ما لا رصد فى قوافيه.



مثال الأول:

من أجلك ضيفوا دارى ومدارى
عليل وإنتا بوجاعى مـا دارى
ياما ناس كرمى لك مــدارى
خواطرهم، ومتحمّل عـذاب

وفى هذا المثال لو نظرنا إلى الكلمات التى وردت فى الأشطر الثلاثة الأولى لوجدناها ذات لفظ واحد وتختلف عن بعضها فى المعنى. فكلمة مدارى الأولى بمعنى المدار، والثانية بمعنى غير دارى (من الدراية)، والثالثة مدارى أى مجامل (من المداراة).

ومثال الثانى:

أنا لبكى وبكى ال خلّفونى
لأنن للمصايب خلّفونـى
بكيت كتير تا عميو عيونى
وأنا شو حيلتى غير البكا

وظاهر من قراءة القطعة أنه لم يجر التقيد فى سائر قوافيها بالجناس.

وأما معانى بيوت العتابا فتدور على الشكوى التى تحتل جزءًا كبيرًا من المضامين، وعتاب الدهر لما يُنزل بالناس من المصائب (وهذا سبب التسمية) واللوعة على فراق الأهل والأحبة والخلان، وهى ما جعلتهم يطلقون على بعض أصناف العتابا اسم "الفراقيات" من الفراق. ومن المفيد أن نعلم أن عبارة "تعتّب القوم" فى اللغة تعنى تواصفوا الموجدة وتخاطبوا بالادلال.

وقد جرت العادة أن يستهل بيت العتابا (يسمون القطعة منه بيت عتابا مع أنها مؤلفة من بيتين) بمقطع من أغنية الميجنا. وهناك لازمة تردد بعد كل بيت من بيوت العتابا وهى "كل العيون عيون وانتو عيوننا". (أحمد أبوسعد)

**عتابة**: انظر: زهيرى.

**عثمان بن الحُبْلَى**: من أهم الشخصيات فى سيرة الظاهر بيبرس. وقد صوره القصاص آية فى الجمال. وقد ورد فى السيرة أنه كان فى مطلع حياته جباراً لا يرحم، ولا يصطلى له بنار، فى أرض مصر. وقبل أن يلتقى به الظاهر بيبرس كان كبيراً للعياق، له من المشاديد ثمانون، يجتمعون به فى مغاور الزغلية، فى ملعب أحمد ابن طولون، مجمع العياق.

وتروى السيرة أن عثمان بن الحبلى خضع للظاهر بيبرس، وعاونه فى جميع أعماله، وصحبه فى كل أسفاره. وفى النصف الأول من السيرة كان نصير بيبرس وساعده الأيمن، ثم أخذت صورته فى التضاؤل، فلم يظهر فى نصفها الآخر إلا لماماً. وقد أنقذ عثمان الظاهر بيبرس من القتل عدة مرات. وكان عثمان أقرب الناس إلى بيبرس، لا يستطيع أن يبرم أمراً من دون مشورته، وكان هو الذى يدبر جميع شئونه، ويقوم عنه بجميع المهام التى توكل إليه، ويخلصه من المآزق. ويتسم عثمان بما يتسم به المصريون من الفكاهة والسخرية، ويتضح ذلك من أقواله وحيله.

(عبدالحميد يونس)



**عجيب وغريب**: من بابات ابن دانيال، لا تعدو أن تكون عرضاً لجوانب من شخصيات شاذة، شأن التمثيليات الشعبية عامة، وهى هنا سبع وعشرون منها: الواعظ، والحاوى، والمنجم، والقرداتى، والمهرج السودانى. وكالعادة يقدم لها واضعها فيقول: "وهذه البابة تتضمن أحوال الغرباء والمحتالين من الأدباء الآخذين بذلك الشأن، المتكلمين بلغة الشيخ ساسان، فمتى دعيت إلى مجلس الإيناس، فابدأ عند جلاء الستارة بمدح من حضر من الناس، وغنى بإتقان، فى عراق".

ويجرى ابن دانيال على لسان هذه الشخوص الهزء بهم. فالواعظ إذا وعظ دعا إلى الشحاذة والإلحاح فيها، والعشاب يهول بأسلوب ساخر فى خطر أعشابه التى تبرئ كل مرض. والمهرج السودانى "ناتو" يلقى نشيداً نكاد نحس من قراءته حركات الرقص والتهريج فيقول:

"ناتو ناتو ناتو يا ناتو ناتو"
"غزلان السودان لولا
الصبيان غير ما فاتو"
"ناتو ناتو ناتو يا ناتو ناتو"
"دعنا نتمزر، نكرع ونسكر،
يا مهتار عنبر، فى كبدى هاتو"
"ناتو ناتو ناتو يا ناتو ناتو"
"لولا ذى الأمزار، مع سمان الفار،
ما أصبح مختار، يهوى ستاتو"
"ناتو ناتو ناتو يا ناتو ناتو".

(رشدى صالح)

**العديد**: أغان جنائزية أو بكائيات فى مناسبات الموت (المأتم) لرثاء الموتى تؤديها النسوة من أقارب الميت دون الرجال. وقد تؤديها المعددات أو (العدادة) أو الندابات المحترفات– كما يطلق عليهن فى كل بلد عربى– اللاتى يتخذن من العديد حرفة لهن. وفى بعض مناطق البلاد العربية– كما فى مصر والعراق وتونس وغيرها– يبدأ العديد بعد الانتهاء من مراسم الجنازة، فيجتمع النسوة فى منزل الميت تتقدمهن المعددة يرددن العديد الذى تشتد حرارته وانفعاله كلما وفد على المكان وفد من النساء المعزيات فيعلو الصراخ والصياح ثم تعود دورة العديد مرة أخرى.

يعتمد العديد فى أغلبه على المقطوعة التى تتكون من بيتين يتضمنان أربع شطرات. ويرتكز الأداء على ترديد القافية. وقد يصحب العديد إيقاع الدفوف والرقص فى دائرة حول المعددة. ولهذا الشعر مقدرة واضحة على التصوير وتجسيد المعانى والمشاعر بما يؤثر فى نفوس الحاضرات إذ يتحاشى التجريد، فالموت طرد وإبعاد ونفى إلى المجهول. وفيه وحشة ومعاناة، وكأن المعددة تستبدل الحياة بالموت فتتحدث على لسان الميت، أو تبث الحياة فيه ليتحدث عن همومه ومشاعره وحاله وهو فى القبر. ولكنها عادة تسقط أى إشارة إلى حديث عن الحياة الأخرى. ولا نجد بكائية واحدة تؤكد شيئًا عن الحساب أو النشور، فالموت نهاية غامضة وهو شر فى معتقد الناس.

وتختلف أغانى العديد أو البكائيات من حيث عمر الميت ومكانته فى الأسرة أو الجماعة المحلية، فالشاب له عديد، والطفل له عديد،



وكبير العائلة له عديد، والفتاة التى لم تتزوج لها عديد، والعروس لها عديد، والمرأة التى تركت أولادًا صغارًا لها عديد وهكذا. بل إن هناك عديدًا لليتامى، وللأرملة، وللأم، وعديد للمرض، وللقبر، وللغريب، وللقتيل.. أى لكل ظرف إنسانى معروف. ومن نماذج العديد فى مصر "العدودة" التالية التى تصور فتاة تخاطب أمها:

انزلى يامه القبر وطلى    تلقى تراب القبر علِى علَى فمى
انزلى يامه القبر وشوفى    تلقى تراب القبر علِى على كتوفى

ومنه قول المعددة عن أب مات وترك زوجة وأطفالاً صغارًا:

حلى شعرك ياختى واعمليه عمّه (عمامة)
ربى اليتامى واستعملى الكلمـــــــة
حلى شعرك ياختى وامسكيه بيـــــدك
وصافى خصمك ياختى واعمليه سيـدك

والمعنى أن تترك حياة الدعة بعد وفاة زوجها، وأن تمالئ خصومها. ومنه فى المأتم الليبى:

قراييـــن    سورة ياسين
طيابيـــن    العاصى يلين
خشاشيـن    البر الشيـن
حزازيـن    المهتوشين

وفى المأتم فى البادية التونسية تلطم النسوة خدودهن مرددات:

جاذق متربص    وكلامه نوش (صادق)
حواليه تبقص    فى مثل نعوش    (ثيابه بيض)
هو وجمالـــه    سُفروا ماجــــــــوش

وفى منطقة الموصل فى العراق:

حربى على شكر الشوارب حربى
لروح للصبار واصبر سنـــى
من طلعتكم كطعت أنى ضنـــى
وحربى على شكر الشوارب حربى

(انظر كذلك: فن المهايد)   (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: عبدالحليم حفنى، المراثى الشعبية (العديد)؛ محمد المرزوقى، الأدب الشعبى فى تونس؛ محمد سعيد القشاط، الأدب الشعبى فى ليبيا.

**العَرَّاسة**: فى ليالى العرس يجتمع الشبان غير المتزوجين فى البادية الليبية يتقدمهم العريس (السلطان) ويتبعه المساعد ثم العراسة، حيث يسيرون فى صف واحد يقرأون البردة إلى أن يصلوا إلى البيت المخصص للعراسة. ثم يجلسون فى حلقة فيتقدم أحدهم ويملى عليهم قطعاً أشبه ما تكون بالشعر وبلهجة سريعة، ويبدأ بهم واحداً واحداً، فمن يرددها يتجاوزه، ولكنه يضرب الذى لا يستطيع ترديدها بحذاء العروس (بُلْغَة السلطانة). ومن نماذج أغانيهم هذا الشعر:

باسم الله طبست انقرى      فى حجبة ذبال العين
شرمان وراس متعرى      والعراسة مجمولين
والسلطنه عين البزنى      وعليها احجيب لامين

وقد يحشوا الشبان قراءة العرّاسة بالكلام الفاحش على مسمع من العريس والعروس حتى يزيلوا الخجل عنهما.

(إبراهيم عبدالحافظ)



للمزيد انظرّ: محمد سعيد القشاط، الأدب الشعبى فى ليبيا.

**العَرْضة (شِعْر)**: يقال شعر العرضة فى مناسبات الأفراح أو عرض قوة القبيلة وإظهار عددها وما تملك من سلاح ومهارة فى استعماله. ولا يختلف شعرها عن الزومالة والهزج (انظرهما). يبدأ الرجال فى صف طويل وهم يهزجون، وبنادقهم فى أيديهم معبأة بالعتاد، ويجعلون علامة فى مكان قرب الصف وعلى يساره، وكل من يصل العلامة يطلق بندقيته فيها، ثم يأخذون شكل دائرة تكون تلك العلامة مركزها- وفى هذا بعض الخطر- وعند بعض قبائل ثقيف وهذيل من قبائل الحجاز أن أحدهم يأخذ البندقية معبأة بالبارود ثم يلف حول نفسه كالمروحة، ثم يركع فجأة فى لمح البصر واضعاً فوهة السبطانة بين إصبعى رجله السبابة والوسطى، وبنفس السرعة يضغط على الزناد ومع طلقة البارود يندفع إلى أعلى كأن تلك الطلقة نسفته بشدة. وفى تهامة الحجاز وجنوبه قد يصحب العرضة قرع طبول بإيقاعات نظامية معروفة.   (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: عاتق بن غيث البلادى، الأدب الشعبى فى الحجاز.

عروض البلد: فن شعرى استحدثه أهل الأمصار بالمغرب جاءوا به فى أعاريض مزدوجة كالموشح. وقد نظموا فيه بلغتهم الحضرية على حد قول ابن خلدون. كان أول من استحدثه منهم رجل من أهل الأندلس نزل بفاس يعرف بابن عمير، فنظم قطعة على طريقة الموشح ولم يخرج فيها عن مذاهب الأعراب ومطلعها:

أبكانى شاطى النهر نوح الحمـــام
على الغصن والبستان قريب الصباح

وكف السحر يمحو مداد الظلام     وماء الندى يجرى بثغر الأقاح

فاستحسنه أهل فاس، وولعوا به، ونظموا على طريقته وتركوا الإعراب الذى ليس من شأنهم وكثرت أصنافه بينهم. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: مقدمة ابن خلدون، تحقيق على عبدالواحد وافى.

**عز الإسلام**: نعت أو لقب تكريم يطلق للمجاملة على كل شخص اسمه محمد. (منطقة جازان- جنوب غرب الجزيرة العربية).(محمد الجوهرى)

**عزالدين إسماعيل (١٩٢٩-٢٠٠٧)**: أستاذ النقد الأدبى بكلية الآداب، جامعة عين شمس، ورئيس هيئة الكتاب (١٩٨٢-١٩٨٥)، ثم أمين عام المجلس الأعلى للثقافة (١٩٨٤)، ورئيس أكاديمية الفنون ١٩٨٥-١٩٨٩، ومؤسس مجلة فصول النقدية المتخصصة، التى تبنت الاتجاهات الحديثة فى النقد، ومؤسس مجلات: إبداع (١٩٨٣)، وعالم الكتب (١٩٨٤)، والقاهرة (١٩٨٥). وهو أستاذ الجامعة المنقطع لعمله، والناقد الذى ترك للحياة النقدية العربية، اثنين وعشرين كتابا تعد مراجع فى مجالها، والمترجم الذى انتبه مبكرا لدوسوسير فترجم كتاب جوناثان كيلر: فردينان دوسوسير، دراسة فى نشأة الألسنية وعلم العلامات وتطورها فى الفكر الحديث، فضلا عن خمسة أعمال إبداعية، صدر آخرها هوامش فى القلب.

من دراساته فى الأدب العربى القديم: رسالته الرائدة عن الأسس الجمالية فى النقد العربى، وكتابه عن الرؤية والفن فى الشعر



العباسى، ومختارات من روائع الأدب العربى، وقد صدرت فى أربعة أجزاء عن المجلس الأعلى للثقافة.

**من أهم مؤلفاته فى ميدان دراسة الأدب الشعبى:** الشعر القومى فى السودان (١٩٦٨)، القصص الشعبى فى السودان: دراسة فى فنية الحكاية ووظيفتها (١٩٧١)، عشرون يوما فى النوبة (١٩٧٢)، الفنون الإفريقية: مج الفنون الشعبية (١٩٩١)، التقييم الجمالى النحت الإفريقى: مج الفنون الشعبية (١٩٩٦)، الرقص الإفريقى: مج الفنون الشعبية (١٩٩٧).

فضلا عن كتاباته المتناثرة فى مجلة الثقافة منذ صدورها فى ديسمبر (١٩٥٢)، وإشرافه على عشرات الرسائل العلمية، ورئاسته المؤتمر الدولى للنقد الأدبى، وحضوره عبر خمسين عاما فى الحياة الثقافية بمحاضراته وندواته، وكونه واحدا من أبرز تلاميذ أمين الخولى مع حسين نصار، وصلاح عبد الصبور، وأحمد كمال زكى، وعبد الرحمن فهمى، وشكرى عياد، وفاروق خورشد. (المترجم له)

**العزاوى**: ١-نوع من أنواع الشعر الشعبى فى منطقة جازان (جنوب غرب الجزيرة العربية)، خفيف الوزن فى الغالب، وتسمى باسمه رقصة ثنائية.

٢-رقصة إفرادية (فردية) أو ثنائية غنائية معروفة فى جنوب الجزيرة العربية. وهى من الرقصات التى يقوم بأدائها "الدرم" فى حفلة ختانه. وصفها: يقف الدرم بمفرده أو مع أحد رفقائه، وينشد نشيداً ملحنًا وهو يتمايل والطبل يقرع قرعًا خافتًا على نغمة غنائية حتى يقارب الانتهاء فيعلو صوته الغنائى ويشتد تمايله واهتزازه،

ويشتد قرع الطبول بصورة مفاجئة وقوية فيثب الدرم ورفيقه ويأخذان فى الرقص بكل جوارحهما نحو ربع ساعة. ثم يستأنف الغناء والرقص كالمرة الأولى.

(محمد الجوهرى)

للمزيد انظر: محمد العقيلى، الأدب الشعبى فى الجنوب.

**عزيزة ويونس**: من أشهر أقاصيص الهلالية التى بقيت حية بعد أن تكسرت السيرة إلى قصص. وهذه القصة تتغنى بالحب الذى دار بين يونس الهلالى وعزيزة ابنة الوهيدى معبد أحد أمراء الزناتة. وتتعدد رواياتها على ألسنة الشعراء فتصور عزيزة فتاة مشبوبة بحب يونس بعد أن أخبرتها جاريتها- التى كانت جارية له من قبل- عن جماله. فما أن وصل يونس إلى أرض تونس أثناء ما عُرف بالريادة مع خاله أبى زيد وأخويه يحيى ومرعى حتى اضطروا إلى بيع عقد أمهم شمة الثمين ليحصلوا على طعام لهم. واختير يونس للقيام بهذه المهمة، فظل يدور فى السوق إلى أن استطاعت عجوز أن تحتال عليه وتصطحبه إلى قصر عزيزة لكى يبيع لها العقد. وعندما يصل إلى القصر الذى حبسها فيه أبوها- لكى لا تتصل بالرجال- تبدأ مغامرة الحب بينهما.

ويعالج شعراء السيرة علاقة الحب بين يونس وعزيزة ببراعة فنية عالية لما تقتضيه الأحداث فيصورون حرص عزيزة على إغراء يونس منذ اللحظة الأولى، وكلما وضع حاجزاً أمام رغبتها حتى ولو كان حاجزاً دينياً أخلاقياً تحاول تخطيه، فبعد أن عبرت به تسعة أبواب أغلقتها واحداً فواحداً، صعدت به سلالم تسعة، وعند السلم التاسع يدور الحوار التالى:



(١) التاسع مبنى بفضـــه مال يونس عطاها جضه

قال يا بت ادينى اتوضا الفرض اللى علينا نصلوه

(٢) قالت له ماعايزنيش صلا ولا ديان مالنا ومال صلاة الرحمن

وعلى دول عقلك زلقـــــــــان ياك عندنا الجامع نصبوه

(٣) يا يونس تعالى حانهيـــص أنا القانجا وأنت الريـــس

والله يا شيخ فى البحر نهيص وطولى على طولك نقيسوه

(٤) قالت يا يونس وعد ومكتوب أنا كل يوم بالبس جديـــدى

شوف نهودى شركت الثوب واقعه فى عرضك يا سيدى

(القانجا) أو الأنجة اسم تركى لنوع من السفن الصغيرة المعدة لتنزه الكبراء غير موجودة الآن.

ويتردد يونس ويتمنع فيذكرها بيوم الحساب والعرض على الميزان:

(١) قال لها يا بنت السلطان احنا من عضا النبى العدنان

(٢) أقول لك يا بنت السلطان ما قدامنا ملك وحساب

نهار ما نعرض على الميزان نقولوا إيه لما نقابلـــوه

ولعل هذه الصورة التى يرسمها الشعراء تعيد إلى الأذهان قصة يوسف عليه السلام مع زليخة امرأة عزيز مصر حين راودته عن

نفسه، مما قد يكون أحد الأسباب وراء استمرار تعلق رواة السيرة وجمهورها بالقصة.

وعندما تفشل عزيزة فى إغراء يونس، تدبر مكيدة للإبقاء عليه هو وأخويه سجينًا فى ديارهم حتى لا يفارقها، إلى أن يرحل خاله أبوزيد ليحضر دية العبيد الذين قتلهم، بما يمهد لتغريبة بنى هلال المشهورة. (انظر: سيرة بنى هلال).

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: سيرة العرب الهلالية، الريادة البهية الأصلية الكبرى: صلاح الراوى، بعض ملامح الهوية المصرية العربية على نحو ما تجسدها مداخل الرواية المصرية للسيرة الهلالية.

**عصام الحورانى:** انظره فى المجلد الأول من هذه الموسوعة.

**عطارد عبدالمجيد شكرى (مواليد ١٩٥٨):** حصل على بكالوريوس المعهد العالى للفنون المسرحية، (١٩٨١)، ودبلوم الدراسات العليا من المعهد العالى للفنون الشعبية (١٩٨٦)، والماجستير من نفس المعهد (١٩٨٩)، والدكتوراه من روسيا الاتحادية (١٩٩٣). معهد ليننجراد الحكومى للمسرح والموسيقى والسينما (أكاديمية سانت بيتربورج للفنون المسرحية حاليًا). قضى مهمة علمية بأكاديمية سانت بيتربورج للفنون المسرحية بروسيا الاتحادية (٢٠٠٧-٢٠٠٨). تدرج فى السلك الأكاديمى من معيد إلى أستاذ بالمعهد العالى للفنون الشعبية. ويعمل حاليًا وكيلاً للمعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون.

شارك فى عدد من المؤتمرات العلمية. وله عدد من الدراسات والبحوث المنشورة، نذكر منها: "موال الحادثة من عيار صدام"،



(١٩٩٩)، "طبيعة الفن الدرامى"، (٢٠٠٠)، نص مسرحى عرائسى من حكايات كليلة ودمنة بعنوان: "حمامة السلام"، (٢٠٠٠)، "فنون شعبية عرائسية مسرحية فى ضوء الموروث الثقافى الشعبى فى مصر"، (٢٠٠٦)، تقنية الرواية الشعرية الممسرحة "ياسين وبهية" الشاعر المصرى "نجيب سرور".. وتقنية الرواية الشعرية الممسرحة "يفجينيا أنيجين" للشاعر الروسى "بوشكين"، (٢٠٠٨)، "التجربة الجمالية الشعبية فى المسرح المصرى المعاصر"، (٢٠٠٩)، "مصر المملوكية فى بابات ابن دانيال"، (٢٠٠٩)، "مأساة البطل بين الحقيقة التاريخية والخيال الفنى"، (٢٠١١). (المترجم له)

عكروت: (من الآرامية بمعنى عاهر) وقيل: هو لفظ الشتم يونانى بمعنى قرن أخذه الترك ثم نقلوه إلى العرب، وهؤلاء تصرفوا فيه على أقيسة اللغة فقالوا: عكرت وتعكرت أى تصرف تصرف العاهر الفاجر. مؤنثه: عكروته. والجمع: عكاريت.

(أحمد أبوسعد)

**علاء الدين:** بطل حكاية "علاء الدين والمصباح السحرى" التى وردت فى مجموعة "ألف ليلة وليلة". وهو ابن خياط صينى، فشل أبوه فى تدريبه على مهنته وهى الخياطة. وتذهب الحكاية إلى أن ساحرًا مغربيًا أغراه بأن يدخل كهفًا للحصول على مصباح سحرى. ولقد أعطاه الساحر خاتمه لكى يحفظه من الأذى والخوف.

وقبل أن يصعد علاء الدين من الكهف ملأ جيوبه بجواهر وجدها تنمو فوق الأشجار فى الكهف. ورفض الساحر أن يساعده على الخروج من الكهف وطلب منه أن يسلمه المصباح فأبى علاء الدين أن

يستجيب إلى طلبه، فما كان من الساحر إلا أن أغلق دونه مدخل الكهف. وتملك اليأس علاء الدين وظن أنه لن يخرج أبداً من سجنه هذا، واتفق أن حك الخاتم الذى أعطاه له الساحر. فظهر له الخادم الموكل بالخاتم فطلب منه علاء الدين أن يخرجه من الكهف إلى سطح الأرض فاستجاب الخادم له. وعرف سر المصباح السحرى مصادفة أيضاً، وظهر له خادم هذا المصباح فأمره أن يزوده بكل ما كان يحتاج إلى هو وأمه.

وأحب علاء الدين بدر البدور ابنة السلطان وفاز بها بعد أن حقق طلب السلطان وهو أن يبنى لها قصراً منيفاً فيه ٢٤ نافذة مصنوعة كلها من الأحجار الكريمة، وقد استطاع تحقيق هذا المطلب الصعب بمعاونة الجنى خادم المصباح. وعرف الساحر أن المصباح أصبح فى حوزة علاء الدين فانطلق ينادى فى الطريق "من يريد أن يستبدل بمصباحه القديم مصباحاً جديداً"؟ وجازت الحيلة على الأميرة بدر البدور وأعطته المصباح السحرى. وما إن استولى عليه الساحر حتى أمر الجنى أن ينقل إلى بلاد المغرب قصر الأميرة، ولكن علاء الدين استطاع أن يسترد المصباح بمساعدة الجنى الموكل بالخادم وتخلص من الساحر بقتله.

والأدوات السحرية من المحاور الرئيسية التى تظهر فى معظم الحكايات الشعبية الآسيوية والأوروبية. والمرجح أن مشهد الساحر وعلاء الدين فى الكهف ونقل ابن الوزير والأمير إلى بيت علاء الدين يوم زفافهما له أصل عربى. وتختلف النسخ العربية والهندية لهذه الحكاية فى أن البطل استرد الأداة السحرية بحيلة من تدبيره،



وتذهب بعض الحكايات الشعبية إلى أن حيواناً كان له الفضل فى استرداد المصباح وذلك اعترافاً بجميل صاحبه. وعندما ترجمت مجموعات ألف ليلة وليلة للغات الأجنبية اتخذ الأدباء من قصة علاء الدين ومصباحه السحرى مادة للفنون الحديثة مثل أفلام الكارتون وقصص الأطفال وغيرها، كما اتخذها مبدعو قصص الأطفال أساساً لعدد كبير من المسلسلات التليفزيونية الخاصة بالأطفال.

(عبدالحميد يونس، وإبراهيم عبدالحافظ)

**العلامات** Signs: المقصود بهذا المصطلح كل أنواع الرموز التى تنقل معنى، أو ما تحول إلى رمز له معنى بالنسبة للعقل الإنسانى، بفضل مجهود هذا العقل نفسه، وسواء كان هذا الرمز شيئا من عناصر الطبيعة، أو شيئًا من ابتكار العقل الإنسانى نفسه. ومن جانب آخر فإن كل ما يكتسب وضع "الرمز" يصبح نوعاً من "اللغة" بالمعنى الواسع لهذه الكلمة، فى ذات اللحظة التى يصبح فيها الشىء (أو الصوت أو الصورة... إلخ) رمزًا لمعنى ما أو لمجموعة من المعانى.

ومن ناحية أخرى فقد ظل الفكر القديم، والوسيط عموماً، يعتقد أن "اللغة" اللفظية وحدها هى التى تتكون من علامات. غير أن القديس أوغسطين، فى كتابه: "العقيدة المسيحية" تنبه إلى أن التماثيل والأيقونات الدينية، تصير "علامات" من حيث إنها رموز مشحونة بدلالات تتفق عليها جماعة بعينها. وقال: "إن العلامة شىء يدفعنا إلى التفكير فى شىء ما يتجاوز الانطباع الذى يولده الشىء الأول – أى العلامة – فى حواسنا". وبذلك اتسع مدلول "العلامة"

وصار يشمل – إضافة إلى كلمات وألفاظ اللغة – كل ما يستطيع أن تتجاوز دلالته، ما يولده شكله الأساسى من انطباعات أو ما يشير إليه من معان. وكان سان أوغسطين أيضًا من أوائل من أكدوا وجود مستويين لدلالة "العلامة" فهى تدل على شىء "ولا تدل" على شىء آخر، حتى ولو كانا مرتبطين فى علاقة تشير إليه العلامة نفسها.

وكان الجاحظ قد أشار سريعا فى كتابه "البيان والتبين" إلى أن إشارات المتكلم بيديه وملامح وجهه؛ أو التلويح بعصاه أو بسيفه تعبر عن جزء كبير من المعانى التى يريد أن ينقلها، واعتبرها الجاحظ "علامات" لألفاظ اللغة.

ولكن هذه الدلالة لمصطلح "العلامات" لم تتبلور فى الفكر الغربى بعد سان أوغسطين، بشكل نظرى متكامل إلا فى مرحلة حديثة نوعًا، فقد بدأ تاريخ "العلامات" باستخدام أطباء اليونان القدماء **كلمة "سيموتيك"؛ مشيرين بها إلى علمى**: تشخيص الأمراض ووصف مراحلها. وفى القرن الثالث قبل الميلاد استخدم الفلاسفة الرواقيون الكلمة نفسها؛ لتسمية أحد الفروع الثلاثة للفلسفة عندهم، وهو فرع المنطق والمعرفة والبيان، إلى جانب فرعى الطبيعيات والأخلاق. ثم استخدمه الفلاسفة الشكِّيون لتعريف أساس عمليتى: المعرفة والتحليل المنطقى والفلسفى. وتغيرت الكلمة – فى نطقها ومبناها فى اللغات الأوروبية: سيمانتك؛ سيماسيولوجى؛ سانيفيك؛ سيماتولوجى – ولكنها ظلت تدل على عملية، يقوم بها العقل الإنسانى فى تعامله مع العالم، هى عملية صياغة "رموز" يستوعب العالم من خلالها؛ أى يعرف عناصره ويصنفها، ويحدد العلاقات فيما بينها، والعلاقات بينها وبين العقل نفسه.



وانتقل المصطلح إلى الفلسفة العربية – منذ الجاحظ على الأقل – بكلمات: الإشارة والعلامة والبيان والدلالة، وذلك فى مباحثها عن كل أنواع التعبير؛ أو عن قضية العلاقات بين ما عرفه الناس عن الوجود والعالم، وعن الخالق بالوحى، وما عرفوه بالعقل، وما عرفوه بالحواس. واستخدم المصطلح فلاسفة العصور الوسطى الغربية فى مجالات المنطق والنحو واللاهوت والبيان، ثم استخدمه الفلاسفة العقليون – من ليبنيتز وهوبز ولوك وديكارت إلى بيركلى وكونديلاك إلى هيوم وميل وبنتام – كما ظهر فى دور أساسى، فى كل من الثقافتين البوذية والهندوسية، فى كل من الهند والصين.

وفى العصر الحديث استخدمه تشارلس بيرس الأمريكى البراجماتى، وأحد مؤسسى المنطق الرياضى لتسميه النظرية العامة للعلامات، التى تحولت إلى أساس وقاسم مشترك فى غالبية العلوم الإنسانية: علم النفس التحليلى والسلوكى، واللغة، والاجتماع، والأنثروبولوجيا وعلم الفولكلور، والمنطق؛ إضافة إلى علوم الرياضيات الحديثة البحتة والتطبيقية؛ حيث قام المجال الذى التقت فيه، أو بدأ التقاء علوم الطبيعة والعلوم الإنسانية. وتعد "العلامة" لبنة أساسية فى علم المعلومات Informatics الحديثة، أساس بناء واستخدام الحاسبات الآلية.

(سامى خشبة)

**على الزيبق (سيرة)**: من أشهر حكايات الشطار فى الأدب الشعبى. تقع أحداث هذه السيرة فى زمن متأخر، مما دعا فاروق خورشيد إلى أن يرتبها كآخر السير زمنيًا، ويدلل على ذلك بأن

السيرة قد جعلت أحداثها فى زمن الخليفة هارون الرشيد وجعلت واليه فى مصر أحمد بن طولون رغم المسافة التاريخية البعيدة بين عصريهما، وأننا نشهد اسم الناصر يطلق فى نهاية السيرة على عزيز مصر مما يرجح أن أحداثها كانت فى أواخر عصر السلاطين المماليك.

وسيرة الزيبق تحكى بطولة مصرى من أبناء الشعب وهو على ابن حسن رأس الغول الذى هُزم أبوه حسن مع أحمد الدنف مقدم بغداد من دليلة المحتالة ففر رجاله من العياق إلى الإسكندرية، بينما فر هو إلى القاهرة وتزوج من فاطمة بنت الشيخ نورالدين قاضى الفيوم. استطاع مقدم درك القاهرة صلاح الدين الكلبى أن يغدر بحسن رأس الغول ويقتله، بينما تلد زوجته فاطمة عليًا فى نفس الليلة. ويرث على سعة الحيلة والمهارة والذكاء من أبيه والشجاعة والإصرار من أمه فيحاول القصاص لأبيه، ويحاول فرسان الكلبى القضاء على الصبى فلا يقدرون عليه، وذلك لمعاونة أمه له. فعلى الزيبق المصرى مثل الشطار الذين اشتهروا فى الحكايات الشعبية، ومحور الأحداث فيها هو اختبار قدرة البطل على القيام بعمل أو التغلب على عدو أو التخلص من مأزق أو العثور على شىء نفيس دونه الأهوال. ولقد تحول البطل فى هذه الحكاية من الابن الثالث الذى ينجح فيما فشل فيه أخواه إلى واحد من الشطار الذين حفروا أسماءهم فى الذاكرة الشعبية فوضعتهم فى مكان أولئك الفتيات.. وفى هذه الحكاية يقوم الصراع فى عمومه على الظفر بأرفع المستويات الإدارية مثل مقدمى بغداد.



ولقد عمل على الزيبق فى الحكاية على استكمال مقومات الشطارة وما ينبغى لها من مواهب ومعارف وخبرات، وهكذا كان الصراع بين (دليلة المحتالة) وبين (على الزيبق) على مقدمى بغداد، أو كانت الوسائل لتحقيق انتصار البطل عبارة عن مجموعة متعاقبة من الاختبارات التى أطلق عليها مصطلح "الملاعيب".

وتساير حكاية على الزيبق المصرى ما شاع فى بعض الملاحم من إبراز مكانة الأم، وتظهر خصائص الأمومة أو الأم المقدسة أو الأم المثالية. والأمومة فى حكاية هذا الشاطر تختلف عنها فى سيرة الظاهر بيبرس لأن الأخير كان مملوكًا شاردًا منتزعًا من بيئة وطنه.

أما فى حكاية "على الزيبق" فإن الأم ترعى ابنها طوال عمره وتخلصه من أكثر المازق التى يقع فيها أو يوقعه فيها خصومه، وهى تجيد التنكر وتحذق الحيلة وتنهض بأعباء الرجال وتتقن السحر وتتوسل بالتخدير.. واللقب الذى يغلب عليها هو الحماية التى تقترب من الوحشية لابنها.. إن هذا اللقب هو (اللبؤة).. كما أن الزيبق الذى على اسم بطل هذه الحكاية كناية عن التشكل وسرعة الحركة وصعوبة إمساك صاحب اللقب. ووجود مثل هذه الحكاية فى كتاب ألف ليلة وليلة يصدق القرائن التى وصلت الطبعة البغدادية منها بالطبعة المصرية التى عكست ملامح المجتمع المصرى فى القاهرة، وهو المجتمع الذى اجتذب الشطار وأعجب بأبطالهم. فالسيرة تصور بطلها واحدًا من الشطار أو اللصوص يقوم بمغامراته بين مجموعة من المقدمين الذين يشتهرون بالحيل والخداع وسرقة النفائس من القصور، ويتحدون السلطات مما يزعج السلطة، فتوليهم المناصب

الرئيسية، وترتب لهم المرتبات السنوية، وتسمح لهم بإقامة مواكبهم الخاصة بما يشبه السلاطين. كما تحمل هذه السيرة فى أحداثها هجومًا مباشراً على أصحاب السلطة أنفسهم الذين تصورهم مجموعة من اللصوص وقطاع الطرق.

وتظهر أصداء هذه السيرة واضحة فى عدد من قصص ألف ليلة وليلة كحكاية علاء الدين (ليلة ٢٨٦-٣١٣)، وحكاية على شار مع زمردة الجارية (الليلة ٣٤٥-٣٦٤)، وفى الليلة ١٤٨ حيث تلعب دليلة النصابة بنت دليلة المحتالة دوراً مهماً فى حكاية عمر النعمان.

(عبدالحميد يونس، وابراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: فاروق خورشيد، أضواء على السير الشعبية.

**على عبدالله خليفة**: انظره فى المجلد الأول من هذه الموسوعة.

**عنترة بن شداد**: انظر: سيرة عنترة بن شداد.

**عوض الله عبدالجليل**: شاعر سيرة "غجرى" من صنف الشعراء القدامى الذين يؤدون السيرة على الدف ووفق تقاليد الأداء القديمة التى توارثها أبًا عن جد. ولد عوض الله فى عشرينيات القرن الماضى فى بلدة الطود قبلى محافظة قنا. ومنذ السبعينيات تحول إلى مصدر ميدانى للعديد من الباحثين المصريين والأجانب. وقد تقاعد منذ نحو عشر سنوات بسبب كبر سنه.

(محمد عمران)



# حرف الغين

**الغزواتية**: مؤدو فن "الغز"، وهم فئة من فئات الأدباتية. انظر مادة: الأدباتية. (السيد عشماوى)

**غَطْوَة**: هى الفزورة. انظر مادتى: فزورة، ولغز.

**غناء عاشوراء**: تقوم به الفتيات فى النجوع والبوادى الليبية والتونسية مساء يوم التاسع من المحرم. ففى ليبيا تجتمع الفتيات حول غصن سدرة (يسمى نبينا) تقطعه إحداهن ويغرسنه فى أرض مستوية وراء النجع، وفى ذلك إشارة إلى "ندب" الإمام الحسين كما يفعل الشيعة بالعراق. وبعد العشاء تشعل الفتيات النار وتطفن حول الغصن ويرددن:

اندبن يا شايبـــات ‏ ‏ ‏ ‏ على نبينا قالوا مات
اندبن يا شيب الشيب ‏ ‏ ‏ ‏ على نبينا ماهو عيب

وبعد الدوران يقفزن فوق النار ويحسبن كل قفزة باسم فرد من أفراد النجع، ثم يجلسن حول نارهن "يبرشن" أى يغنين "البراش" ومنه:

برشت بين الـــدوار　　　نبغى ملام الصبايا
وندعوا على من فرقنا　　　بالصاقعه والوبايا

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: محمد سعيد القشاط، الأدب الشعبى فى ليبيا؛ محمد المرزوقى، الأدب الشعبى فى تونس.



## حرف الفاء

**فؤاد حداد (١٩٢٧-١٩٨٥)**: يرجع التكوين الثقافى العميق والرؤية الإنسانية الأرحب اللتان ميزتا الشاعر إلى ظروف نشأته وحياته، فهو الابن الأكبر لوالده الذى قدم إلى مصر عام ١٩١٤ من لبنان ليعمل مدرسًا بكلية التجارة بجامعة فؤاد الأول. وإذا كان التكوين الثقافى للشاعر فؤاد حداد قد تشكل من روافد عدة، فإنه بحسه الإنسانى تمكن من إدراك القواسم المشتركة بين الثقافات المختلفة التى اطلع عليها وبين الدين المسيحى والإسلام، وبين الموروث الشعبى كتراث إنسانى.

ووضحت رؤيته الإنسانية الرحبة فى التقاطه لشخصية فولكلورية كالمسحراتى، فقدمها وحملها أفكاره وجاءت قصائده لا لتوقظ المسلمين المصريين وحدهم، بل لتوقظ العرب جميعًا على واقعهم،

وتنبههم إلى واجب تصحيحه. وهذا هو نفس المنهج الذى تعامل به مع حلقات الصوفية فى ديوانه الأخير "الحضرة الذكية" الذى استلهم فيه تراث الشعر الصوفى كصيغة فنية وحملها رؤاه الفلسفية فى الحياة والبشر فى مزيج متآلف بين اللغة العربية الفصى، والعامية المصرية.

صدر لحداد أول ديوان شعر بالعامية المصرية (١٩٤٧)، عنوانه "أحرار وراء القضبان". ويمثل الديوان تطوراً جديداً فى مسيرة الشعر الشعبى على الصعيدين الجمالى والفكرى، فهو يشكل انتقالاً للزجل من البناء الفنى البسيط والنقد الاجتماعى، إلى بناء أكثر تركيباً وعمقاً مستفيداً من التراث العربى التقليدى، والموروث الشعبى والتراث العالمى للشعر، كما فتح به آفاقاً أرحب لموضوعات أكثر إنسانية وشمولاً، فأسس بذلك جماليات جديدة لشعر العامية المصرية تأثر بها معاصروه تلاميذه. خلف الشاعر عند وفاته أكثر من ٢٥ ديواناً منها "هنبنى السد"، و"قال التاريخ"، "وكلمة مصر"، و"من نور الخيال وصنع الأجيال فى تاريخ القاهرة"، و"الشاطر حسن المغنواتى"... وغيرها.

(عائشة شكر)

**فاروق خورشيد (١٩٢٨-٢٠٠٥)**: أديب مصرى من أبرز المهتمين بدراسة السير الشعبية. رأس لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة أمداً طويلاً. حصل على ليسانس اللغة العربية من كلية الآداب جامعة القاهرة (١٩٥٠)، وتتلمذ على أيدى طه حسين وأحمد أمين وأمين الخولى وسهير القلماوى. تقوم دراساته على الموروث الحكائى



العربى وخاصة ألف ليلة وليلة والسير الشعبية. ويرى أن السير الشعبية العربية فن أدبى له خصائصه ومقوماته التى تجعله فناً قائماً بذاته، بل تجعله أساساً للرواية العربية. دافع فى مؤلفاته عن العقلية العربية التى أبدعت السير واعتبرها كذلك أساساً لنمو الفن المسرحى فى مصر. حصل على عدة جوائز من أهمها جائزة الدولة التقديرية فى الأدب، وله مؤلفات وإبداعات قصصية عديدة مبنية على استلهام القصص الشعبى. ومن مؤلفاته أضواء على السير الشعبية (١٩٦٤)، وفن كتابة السيرة الشعبية (١٩٦٢)، وعالم الأدب الشعبى العجيب (١٩٨٨)، والموروث الشعبى (١٩٩٢)، وأدب السير الشعبية (١٩٩٤). (إبراهيم عبدالحافظ)

**فاطمة (الزهراء)**: (ت١١هـ) بنت النبى (ص) من زوجته خديجة. ولدت بمكة المكرمة فى الأرجح لأربع عشرة سنة قبل الهجرة. كانت ضعيفة البنية. وزادها ضعفا موت أمها وهى صغيرة. تزوجت على ابن أبى طالب وأنجبت منه الحسن والحسين وزينب. اشتركت مع أبيها فى فتح مكة وحجة الوداع. وحضرت تشييعه ودفنه. اختلفت مع أبى بكر الصديق على ميراث أبيها. ولم تره بعدها. ومع أنه لم يعرف لها نشاط دينى ولا سياسى إلا أن الشيعة أحاطوها بهالة تبجيل خاصة ونسجوا حولها أقاصيص كثيرة. فقالوا إنها "روح الله" وسموها "البتول" وفضلوها على عائشة. وأطالوا فى بيان فضائلها وخصائصها. وقصروا عليها وعلى بنيها اسم "أهل البيت" وأصحاب الكساء" كما اشتهرت باسم الزهراء. توفيت صغيرة بعد وفاة أبيها بنحو ستة أشهر. وإليها ينسب الفاطميون .

وتحظى فاطمة الزهراء بمكانة خاصة فى التراث الشعبى المصرى، وبالتالى فى قلوب كل المصريين بعد مئات السنين من انتهاء حكم الفاطميين لمصر وزوال دولتهم، وانتهاء التشيع وسيطرة المذهب السنى سيطرة كاملة على التدين المصرى. (محمد الجوهرى)

**فخر الإسلام**: نعت أو لقب تكريم يطلق للمجاملة على كل شخص اسمه "عمر". (منطقة جازان جنوب غرب الجزيرة العربية). (انظر كذلك مادة: تسمية). (محمد الجوهرى)

**الفزورة**: يعرف بعض الباحثين فى الأدب الشعبى الفزورة بأنها تعبير فنى قولى يقوم بوظيفة الاتصال بين مجموعة من البشر قد يصل إلى شخصين، على عكس النوعيات الأخرى كالموال أو السيرة أو الأغنية. وتؤدى الفزورة وظيفتها من خلال ما يعرف بظاهرة اللبس: "قد الفيل ويتصر فى المنديل"، ومن خلال الغموض الدلالى والمقابلة التركيبية والاعتماد على التصوير، أو من خلال التشبيه والاستعارة والجناس الصوتى لتكتمل فيها أداء وظيفتها وهى تعميق الاتصال. وهى باب ظريف من أبواب السمر كالحواديت. فعندما يسمرون يتبادلون هذه الفوازير، وذلك مثل فزورة الكتابة: "قدّ السمسمة وتجيب الخيل ملجمة". وألغازهم فى البيضة بقولهم: "طبق رخام عليه زعفران حلف ما يتّاكل إلا بالكلام"، وهو رمز لبياض البيضة وصفارها، وأنها لا تؤكل إلا بالملح. (انظر أيضاً: اللغز). (أحمد أمين)

للمزيد انظر: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير فى الأدب الشعبى: نصر حامد أبوزيد، الفوازير، وظيفتها وبناؤها اللغوى، مج الفنون



الشعبية؛ نبيلة إبراهيم، اللغز فى الأدب الشعبى، مج الفنون الشعبية.

**فعل الكلام** Speech act: فعل الكلام عمل يتم القيام به لحظة النطق بكلمة ما. ونظرية "فعل الكلام" مستمدة من أعمال الفيلسوف البريطانى أوستن (1911-1960) F. L. Austin، وقد تبناها فيما بعد عدد من الفلاسفة، وعلماء اللغة، ومنظرى الأدب، بل حتى علماء التحليل النفسى. ويميز أوستن بين الفئات المختلفة للكلمات التى تؤدى وظائف مختلفة. إذ يعتقد أن النشاط المتمثل فى نطق الكلمات أمر معقد يمكن – تبعاً لذلك – أن يجرى تحليله وفقاً للوظائف المختلفة التى تؤديها شتى أنماط الكلمات. ويركز أوستن فى تحليله على لغة الحياة اليومية، وهى اللغة التى تستعمل بأسلوب فى غاية الصراحة أو المباشرة والبساطة.

وفى صياغته للمعالم الرئيسية لنظريته، كان أوستن يقاوم النظرية (التى قدمها أنصار الوضعية، مثلاً) عن اللغة، والتى تذهب إلى أن جميع الجمل ذات المعنى أو جميع القضايا أو الجمل الخبرية، التى تقرر أمراً ما هى وصف لأوضاع عامة (أى "تقريريات")، وهى من ثم إما أن تكون صحيحة أو تكون خطأ. ووجهة نظر أوستن أن بعض أجزاء اللغة تعبر عن معان قد لا تكون صحيحة ولا خطأ. ويطلق أوستن على هذه الأجزاء أو العبارات مصطلح "الألفاظ الأدائية". والألفاظ الأدائية هى تلك التى يستعملها المرء كوسيلة لإنجاز بعض الأمور كإعطاء الوعود، أو تحذير الآخرين، أو إبداء الآراء... إلخ. (مثال ذلك قول القائل: "أعدك بأن أعطيك المال"، أو "احترس"، أو "أنا أسمى هذه السفينة باسم كذا..."). والألفاظ الأدائية لا صلة لها

بشروط الصحة والخطأ، إذ إنها مبنية على الأعراف الاجتماعية (بمعنى أنها إما أن تكون لائقة أو غير لائقة). ومع ذلك، فإن أوستن لم يقنع بذلك التمييز بين التقريرى والأدائى. إذإنه – بدلاً من ذلك – يزيد هذا التمييز تعقيداً بمحاولته إثبات وجود معنى ما بمقتضاه يمكن للعبارات التقريرية أن تصبح من العبارات الأدائية، والعكس بالعكس. ووفقاً لهذا التصور، فإن كافة الألفاظ المنطوقة يمكن أن توصف بأنها من أفعال الكلام، على اعتبار أن أى لفظ يقرر واقعاً قابل لأن يعاد التعبير عنه بالصيغة اللغوية: "بناءً على ذلك أؤكد أن "كذا وكذا".. (أى أن بالإمكان اعتبار كافة الاستخدامات اللغوية من أفعال الكلام).

وقام جون سيرل J. Searle بتطوير أفكار أوستن عن طريق محاولته تحديد القواعد الخاصة التى تميز الصيغ المختلفة لفعل الكلام. وبناءً على هذا التصور، يمكن تمييز الوعد بأنه ينطوى بالضرورة على شكل أو آخر من أشكال الفعل المستقبلى. يضاف إلى ذلك، أنه يتوجب أن يكون هذا الوعد خاصاً بشىء لا يتحتم أن يفعله مقدم الوعد بأية حال، كما يتوجب أن يتضمن رعاية المقاصد التى كان يرمى إليها مقدم الوعد، من حيث إنه يتعهد بالالتزام بالوفاء بوعده.

ومن أبرز المفكرين الذين تأثروا بنظرية فعل الكلام: الفيلسوف الألمانى المنظر النقدى يورجن هابرماس، الذى لجأ إلى مفهوم "الأدائية" كوسيلة لإيضاح نظريته عن "الفعل التواصلى". وتتضح أهمية مفهوم "أفعال الكلام"، على وجه الخصوص فى أنه يقدم



تصوراً لتناول القضايا المتعلقة بالمعنى يمكن أن يناقض النظريات التى تعتمد على الميراث الفكرى للنزعة البنيوية (أى ما بعد البنيوية). وقد يفسر لنا ذلك انجذاب هابرماس إليه، الذى قام – مخالفاً لبعض المفكرين أمثال ليوتار – باستعمال مفهوم "الأدائية" فى محاولة البرهنة على أن النموذج المعيارى للإجماع العام أمر لا غنى عنه لكى تؤدى الأوضاع الاجتماعية اللازمة للوجود الإنسانى وظائفها، ولكى يتم إعادة إنتاجها.

(موسوعة النظرية الثقافية)

**فكرة الموت**: لا نجد فى البكائيات تسليماً أصيلاً بالفكرة الدينية الرسمية عن الموت، وغاية ما نلقاه تعبيرات نادرة عن أن الموت "حق" ولكن ما هو؟ وما هو العالم الآخر الذى يتبع الحياة الدنيا؟ وماذا عن الحساب فى القبر؟ ثم ماذا عن النشور والقيامة؟ تلك وغيرها من المسائل التى عنيت بها الأديان لا نجد لها رداً شافياً فى المعتقد الشعبى التقليدى كما هو مصور فى أدب العامة.

وعندنا أن السبب فى ندرة النظر المطلق فى الأدب الشعبى، هو أن العامة لا يطيقون التجريد، وإنما يريدون أن يلمسوا ما يتوهمون فإذا لم يستطيعوا ذلك بأنفسهم، نسبوا إلى غيرهم أنهم لمسوه كما أسلفنا القول.

البكائيات تصف الموت بأنه "طرد لبعيد" و"نفى" ولا تزيد على ذلك شيئاً، إنه طرد إلى مجهول لا يجدون ضرورة لطرقه على أسس مجردة، إنه وقوع بين مخالب الطير الجارح والوحش الكاسر والظلام المطلق، وبهذا لا تفترق فى كثير عما تراه المجتمعات البدائية

فى نهاية الحياة البشرية. تجمع الأديان السماوية على أن الله يقبض إليه الإنسان حين تأتى اللحظة المقدرة، فلا هو يؤخر عن ميقاته ولا هو يقدم وأن قبض الروح يتم على يد ملك كريم لا فرار منه، فإذ ما لقى الإنسان نحبه رد إلى عالمِ الغيب الذى يحيط بكل ما يعمل الإنسان فينبئه بما كان يأتى فى حياته الدنيا. وفيما بعد آيات قرآنية تحدد موقف الإسلام من هذه المسألة: {وما كان لنفس أن تموت إلا بإذن الله كتابًا مؤجلاً} (سورة آل عمران)؛ {قل يتوفاكم ملك الموت الذى وكل بكم ثم إلى ربكم ترجعون} (سورة السجدة)؛ {قل إن الموت الذى تفرون فإنه ملاقيكم ثم تردون إلى عالم الغيب والشهادة فينبئكم بما كنتم تعملون} (سورة الجمعة).

فالخطوط العامة لفكرة الموت فى الأديان هى أنه نهاية مقدرة تقديراً، والروح والجسد شيئان مختلفان، تصعد الروح إلى بارئها ولا يدرى عنها امرئ شيئًا لأنها من أمر الله. ويحاسب الميت حسابًا دقيقًا وتوزن أعماله بميزان الحق الذى يعرف كل ما صدر عن الميت، فإن كان قد عمل صالحًا فقد ضمن حياة وارفة سرمدية، وإن كان قد أساء فعليه وزر خطاياه.

وأما الأدب الشعبى فيقول لنا إن الموت نهاية غامضة لحياة أرضية هى خير من ذلك المجهول، ثم يسقط جملة كل ما يتصل بالحياة الأخرى، فلا تجد بكائية واحدة تذكر شيئًا عن الحساب فى القبر أو النشور. هو نهاية غامضة وهو شر فى معتقد العامة، ومن ثم يصورون الموت بصورة للظلم والعدوان والافتراس، وتنضح كافة البكائيات بالروح الوثنية المعارضة جملة وتفصيلاً لوجهة نظر الأديان السماوية.



فيما بعد بكائية تشبه الموت بالطائر الجارح يخطف الميت لـ"يعزم عليه رفاقه" وما من ريب فى أن نسبة الافتراس إلى من يخطف الميت، والقول بأن الموت يتناشه مع رفاقه، أثران من المعتقد الشعبى الأول عن الموت حيث كان ظن الإنسان أن الطير الجارح والوحش الكاسر والطبيعة الطاغية هى التى تختم حياة الإنسان.

ثم أليس القول بأن والد الميت كان باستطاعته رد ذلك الطائر الجارح معارضة أخرى لوجهة الدين الرسمى. تقول البكائية:

يامّه خطفنى حابك، شماراته، خدنى دبيحة عازم رفاجاته، يامّه خطفنى حابك مناديله. (رشدى صالح)

فن الغز: فريق ممن يسمون عمومًا: الأدباتية. انظر مادة: الأدباتية. (السيد عشماوى)

**فن المهايد**: ومفردها "مهيدة" ويطلق على "العديد" فى اليمن. والمهايد لا تختلف عن سائر الأغانى الشعبية اليمنية من حيث النظم، ولكن الاختلاف يأتى من حيث المؤدين. فبينما تؤدى الأغانى الأخرى جماعية، فإن المُهيِّد هو صوت فردى موهوب يبكى فى نهاية الأداء ويُبكى سامعيه غالبًا. ويقول عبدالله البردونى عن المهيد "إنه طراز فنى بين الإنشاد والنواح من ناحية إيقاعه، ومن ناحية موضوعه تعبير عن النجدة، أو فرار من الضعف إلى التقوى بالآخرين، أو تخلص من لواعج النفس إلى البكاء الغنائى وتعبيره عنها. فهو إما تعبير عن فقد عزيز أو أعزاء، أو عن ضياع مال، أو خوف من مجهول حدثت أمثاله، أو إفصاح عن فرح بغير أوجاع".

تختم المُهيِّدة (النائحة) منظومتها بثلاث لوازم ناعية (آه، آه، آه) وهى تؤدى بصوت مديد من أول الأبيات إلى آخرها كالموال:

مرشدانا لك نداه　　حسين على توفاه

قد كان نسر الخلاه　　واليوم ماعد حداه

ولا تكاد تخلو قرية من نائحة محترفة أو أكثر، حيث يتصل النواح من لحظات الموت إلى آخر أيام العزاء إذا كان المتوفى من الطبقات الوسطى أو الدنيا، أما إذا كان الفقيد من الطبقة العليا، فإن تهبيل الرجال (النواح الرجالى) يسبق نواح النساء للإشعار بحادث الموت. ويختلف أداء التهبيل من منطقة إلى أخرى. والغالب فيه أن تصعد مجموعة من الرجال بعد الموت مباشرة إلى سطح دار الميت أو إلى جبل قريب وتردد:

اه وابه اه وابـــه

اهو يلهوا قد مضى حسابه

يا حصن غالى قد خرب تجوابه

يا قفل صنعاء والحديد أبوابه

وعندما يأتى المعزون من المناطق المجاورة يصوتون بالتهبيل من قرب الدار ويرد عليهم بنفس الصوت أقارب الفقيد، وتلى التهبيل الرجالى مناحات النساء.

ولا تقتصر المهايد على وقت العزاء فقد تؤدى فى الوادى أو فى أثناء العمل بالبيت، وبالأخص عمل الطحن بالرحاية. (انظر كذلك مواد، العديد، الزامل، المهاجل).　　(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: عبدالله البردونى، فنون الأدب الشعبى فى اليمن.



**فوزى العنتيل (١٩٢٤–١٩٨١)**: كاتب حر فى الدراسات الشعبية. حصل على ليسانس دار العلوم (١٩٥١)، وأرسل فى بعثة لدراسة الفولكلور بالجامعة القومية بدبلن – أيرلندا (١٩٥٩–١٩٦١). من إنتاجه العلمى: الفولكلور ما هو؟ دراسات فى التراث الشعبى (١٩٦٥) وطبعات متعددة، بين الفولكلور والثقافة الشعبية (١٩٨٣)، الثقافة الشعبية والدراسات الحديثة (١٩٧٥)، انتشار التراث الشعبى ودور حملة التراث (١٩٦٨)، مقدمة فى تاريخ الفولكلور (١٩٦٥)، المأثورات الشعبية: (الفنون القولية) الخاصة بأوقات العمل والسمر فى مصر (١٩٧١)، حكايات الحيوان وتطورها (١٩٦٩).　　(مصطفى جاد)

# حرف القاف

**القاص الشعبى**: من تخصص فى رواية القصص الشعبى، وخاصة القصص الغنائى. يطلق على فئة منهم فى مصر الشعراء ممن كانوا يغشون المقاهى فى القاهرة وغيرها من المدن والقرى فى ليالى المواسم والأعياد يسامرون الناس بما توفروا عليه من القصص والسير. وكان منهم الهلالية (رواة سيرة بنى هلال) والعناترة (رواة سير عنترة)، والظاهرية (رواة سيرة الظاهرة). ومنهم المنشدون الصييتة الذين يحفظون القصص الدينى المنظوم فينشدونه فى مولد الرسول وموالد الأولياء وغيرها من المناسبات الدينية بصفة خاصة.

وكان النوع الأخير يتوفر على عدد كبير من القصص الدينى مثل قصة الإسراء والمعراج، وقصة فضلون العابد، وانشقاق القمر، وميمونة وغيرها. وحديثًا أضاف هؤلاء القصاصون إلى محفوظهم الأدبى قصصاً اجتماعياً مثل خاين الأمانة، وماهر ومهران، وزيدان وإحسان وغير ذلك.

ومن القصاصين نوع آخر تخصص فى غناء المواويل القصصية فى المناسبات الاجتماعية المختلفة. ويتركز محفوظ هؤلاء على القصص الاجتماعى فقط ويسمون بالمغنين الشعبيين تمييزاً لهم عن المنشدين. (انظر: القصة الغنائية). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: إبراهيم عبدالحافظ، ملامح التغير فى القصص الشعبى الغنائى.

**القاف**: ١–نوع من أنواع الشعر الشعبى فى الجزيرة العربية. وكأن اسمه مشتق من القافية. وهو شعر ينشد بتطريب وتلحين، ومنه نوع يلقن به "الدرم" فينشده على مرتفع من الأرض، أما لغير "الدرم" وما يقال منه فى موقعة أو حادثة فله إنشاد خاص متعارف عليه. ويكاد غالبه يتألف من رباعيات ويتقيد بقافية فى الشطر الأخير تكون ركيزة للإنشاد ومحطة لاسترجاع النفس. ويتم إنشاد القاف بطريقة خاصة. والنوع الأخير ينشد فى المجالس فى ترجيع رتيب ونغمة عميقة وامتداد فى آخر المقطع، وهذا ما هو معروف ومتعارف عليه.

ويفتتح هذا النوع غالباً بالابتهال والاستغفار والتضرع وطلب المثوبة ثم باستلام الغيب واستنزال الإلهام حتى لتكاد أن تكون قاعدة مضطردة، وهذا هو الغالب فى هذا النمط من الشعر، لا فى جنوب الجزيرة خاصة، بل فى أغلب هذا النوع من الشعر فى الجزيرة العربية كلها. وهذه الخاصية تحتاج إلى الدرس، فالشعر العربى الفصيح إذا استثنينا بعض أشعار أمية بن أبى الصلت الثقفى، وهو ممن تلقى واختلط بأهل الديانات السماوية القديمة من النصارى واليهود، لا نجدها فى أشعار غيره من الجاهليين ولا شعر



شعراء الإسلام. ومن المعروف أن قصائد الجاهليين والإسلاميين تستهل بالنسيب أو وصف الأطلال. وفى الأقل يرتجل المديح ارتجالاً. فهل لهذه الظاهرة جذور بعيدة فى أعماق التاريخ قبل الإسلام فى وقت كان الشعر منه يرتل فى المعابد الوثنية كأناشيد لآلهة الصحار وتراتيل تعبدية كما كان فى الشعر اليونانى القديم؟

٢–**القاف (فى الختان)**: اسم نوع أو ضرب من الشعر الشعبى يقوله الشاعر لا لنفسه، وإنما على لسان غيره معبراً عن تهاويل من الرؤى والأساطير الشعبية، ناعتاً نفس القائل عن لسانه بالرجولة والشجاعة والصبر على تحمل الآلام مما يلقى فى نفس منشده ضروباً من الإيحاء والحوافز المثيرة للشجاعة. وهذا الشعر كان يقوله الشاعر على لسان الشاب الذى تقام له حفلات الختان التى كانت معروفة فى منطقة المخلاف السليمانى (جنوب الجزيرة العربية) فى الماضى. وطريقته أن يذهب الشاب إلى أحد الشعراء المشاهير ويطلب منه أن ينظم له "قاف" أى قصيدة يترنم بها وهو واقف على الرابية التى سيختن فوقها وهو مطل من علٍ على الجموع الذين قد نمص بهم الفضاء. وهناك يرفع الشاب عقيرته متغنياً بذلك "القاف" وللألفاظ سحرها على القائل وأثرها على المستمع. فيعمل الإيحاء عمله المشجع للمنشد، حتى يبلغ من الحماسة درجة تدفعه إلى تحمل الآلام راضياً. ويثير قوله وحركاته وإشاراته ونبرات صوته المنفعل، الجمهور المشاهد فيبهرهم المنظر ويخلب ألبابهم. وفى أثناء تلك المسرحية يتقدم الختان– أى الذى يختن– إلى الشاب شبه المخدر من الانفعال فيسلخ جلدة القضيب بل ويتعداه إلى العانة.

**قافية**: القافية على لسان عوام المصريين نوع من المزاح، يقول أحدهم كلمة فيرد عليه الآخر بكلمة تثير الضحك. ولكل حرفة من الحرف قافية؛ قافية للمزينين، وللجزارين، ولكل شىء. ولذلك يحترسون عند الكلام الجد فيقولون بلا قافية، يريد أنه لا يمزح بل يجد. فمثلاً يقولون: رحت له وجدته واقف بلا قافية، وأعد بلا قافية، ونام بلا قافية. ومن أمثلة قول أحدهم فى "قافية النحو": كيسك! فيقول الآخر مثلاً: اشمعنى! فيقول الأول: ممنوع من الصرف. القمل فى راسك! اشمعنى! ساكن. راسك! اشمعنى! مبنية على الكسر. اللى فى راسك! اشمعنى! جزمة. شنبك مضاف! اشمعنى! وشنب التيس مضاف إليه. المرض عليك! اشمعنى! ظاهر. انت فى الجهل! اشمعنى! مركب.

ومن أمثلة قافية الحلاق: أنت فى النصب! اشمعنى! أوسطى. شربك فى المش! اشمعنى! على القائم. انت بين أصحابك! اشمعنى! إيدك خفيفة. تقول للبيطار! اشمعنى! صلح لى.. يفلوك بملقاط. عيشتك.. على الناشف.. فى عينك.. دودة. الآكلانة فى ودنك.. لازقة.. وهكذا.

ومن القافية فى لعب الضمنة(الدومينو): أحط اصابعى فى عينك.. تقول بوّظ. زر طربوشك.. دوبارة.. أصلك.. دبش. عيونك.. شيش بيش.

**ومن قافية البلاد**: لما يصحوك من النوم يقولو لك: أبو طور أبو طور. إيدك فى الخطف.. منصورة. الحكم يطلع من بطنك.. زقازيق. بيتكم.. كفر كلاب. المزيَّرة تبقى لك.. جدة. أحبّ أضربك بالمداس..



نوبة. قسمتك كل يوم والثانى.. فى طرة. أصلكم.. حرامية. بالمنشار فى رقبتك.. نشرت.

**ومن قافية الساعة**: الخيرات عن بيتكم.. ممسوحة. اللى فى جسمك.. أفرنجى. ساكن فى ذقنك.. جوز عقارب.. عيشتك.. مافيهاش تقديم. صنعتك مع الغجر.. رقاص. يرسلوك إلى طره.. فى طرف ساعة. العفريت يشوفك يقول.. ياى.

ومن قافية الكتاكيت: القشر عندك.. كترً كترً. أنت فى وسط الناس.. بتلقط. هدومك.. خطفتها العرسة. الجزم اللى على راسك.. عتاقى.

**ومن قافية الجنينة**: أصل.. طرح. أنت فى الوساخة.. مرعرع.

وهكذا فى كل باب م أبواب الحياة ومن أنوا ع القافية قافية تدور حول كلمة الأبعد. ومن أمثلة ذلك:

عمر الأبعد.. فص ملح وداب. الأبعد بين الناس.. كمالة عدد. يجوع الابن يقولوا له.. موت يا حمار عقبال ما يجيلك العليق. وبين السؤال والجواب قول المسئول اشمعنى. عمر الأبعد.. شال الحمام حط الحمام. الأبعد فى النعش.. الجنازة حارة والميت كلب. الأبعد.. يجيب بلوته لحد بيته. الحرامى فى بيت الأبعد.. جا نقبه على شونة. الأبعد يصبحوه أولاده ويقولوله صباح القرود. الأبعد وكلاب الحارة.. شحات يكره شحات. عمر الأبعد.. هف طلع النهار. وش الأبعد والسوق.. فى كساد.

ومع أن القافية ممارسة شعبية عامة يمارسها أغلب الناس، بشرط خفة الدم واللماحية طبعاً، إلا أن بعض الفنانين والظرفاء قد

احترف ممارسة القافية. واشتهر بالبراعة فى هذا المجال شخصيات عرفت بالمنادحة وسرعة الخاطر. (أحمد أمين)

**القبايا**: تسمية سعودية للغز. (انظر: اللغز).

**قراءة**: انظر مادة: رقية (رقوة)

**قراءة المولد**: هناك قصص كثيرة وأشعار كثيرة، وضعت فى مولد النبى صلى الله عليه وسلم، فيتغنى بها الفقهاء فى الأفراح وفى مولد النبى فى بعض المناسبات. ويقولون فى الاعلان إنهم سيقرأون قصة المولد النبوى.

إذا رزق بعض الفقهاء بصوت حسن تغنى بها هو وجماعته، فالرئيس يقرأ المولد ومن حين لآخر يرتل أتباعه بعض الصلوات، وهكذا حتى تنتهى السيرة. وبعض هذه السير ألف لأجل ذلك على أساليب فنية تناسب الغناء والصوت الجميل من التزام للسجع أو المحسنات البديعة، واشتهر بعض الفقهاء بذلك كما اشتهر أيضاً من هذه السيرة النبوية سيرة ألفها البرزنجى يقرؤها الموالدية غالباً. وقد التزم فيها الياء والهاء فى الفقرة الأولى، كالبهية والعلية والألف والهاء فى الفقرة الثانية كسناه وعلاه.

وتدلنا الدراسات الحديثة على أن التغنى بقصة المولد لم تكن تقتصر على الفقهاء فى الحقيقة، فهى فى الأصل من عمل الصوفية الذين جعلوها فى صميم تقاليدهم واحتفالاتهم. وإذا كان قد شاع بين الشيوخ "الموالدية" قصص المولد النثرية ذات نظام الفواصل المسجوعة، مثل قصة البرزنجى والمناوى وغيرهم، فإن القصص المنظومة فى قالب شعرى أو بعضاً منها قد انتشرت بين المنشدين



فى مناسبة مولد النبى، وامتد أداؤها إلى موالد الأولياء ينشدونها بمصاحبة الآلات الموسيقية المتعددة. (إبراهيم عبد الحافظ)

للمزيد انظر: ماجدة أحمد قنديل، المدائح النبوية والتراث الشعبى: محمد عمران، الثابت والمتغير فى الإنشاد الدينى الفولكلورى؛ إبراهيم عبدالحافظ، الشعرى الصوفى الشعبى، دراسة ميدانية بمحافظة القليوبية.

**قرادى**: لون من الغناء الشعبى الشامى يغنى مصحوباً برقصة الدبكة ونغمة الدربكة، وهو فنون عديدة تبلغ اثنين وعشرين نوعاً، أشهرها: القرادى العادى، والمخمس مردود أو مردوف والقرادى المرصود، وسنورد فى نهاية الكلام نماذج منها.

**أما لفظة قرادى ففى نشأتها قولان**: الأول أنها تصحيف "قراضى" من القريض وهو فى العربية الشعر. ويرى البعض "أن كلمة قرادى من جذر سامى مشترك وارد فى العبرية والآرامية والأشورية والعربية. والجذر هو رقد مع قلب ومعناه رقص، وأن كلمات قرض ورقد ورقص كلها من عائلة واحدة، الرقدان فى العربية نوع من الرقص، والقرادى فى لبنان يتبعه رقص الدبكة". والرأى الثانى: "إنه اتخذ عن القرادين الذين كانوا يطوفون لبنان ويرقصون قردتهم على نقر الدفوف طبقاً لنغم لهم، مما جعل اللبنانيين يولعون بذلك النغم وينظمون فيه. وإن لأميل إلى أنه من القريض الذى هو أشبه بالشعر الشعبى عند العرب، ففى اللغة تقارض الشاعران قالا الشعر وتناشداه. ومن الأمثلة على القرادى بأنواعه الثلاثة هذه النماذج: الأول لفؤاد القرداحى والثانى لأميل مبارك والثالث لأسعد السبعلى:

| | |
|---|---|
| يا ضيعتنا مشتاقيـــن | كيفك يا جارة صنيـــن |
| حلوين صياعو لبنـــان | لكن قدك مش حلويـــن |
| نسيتى يوم الكنا نـــروح | شوفلك وتقوليلــــى |
| وهاك الشباك المفتـــوح | المنو كنتى توميلـــى |
| نسيتى هاداك المشـــوار | دغوش نملى جرتنــــا |
| ونسيتى بريق الفخـــار | الشانق حالو بخيمتنــــا |
| وقديش نخبر خبـــار | وكانت حلوى عيشتنــــا |
| وعالموقد قدام النـــار | من البلوطه تشويلــــى |
| عاحبى ما برمى ستـــار | ولو كانوا عذالى كتـــار |
| قلبى من عينك مجروح | ومش قادر ياخد بالتـــار |
| قلبى من عينك مجروح | دارى جروحاتـــو دارى |
| ومسحوره بحبك هالروح | وأوعى تظنى مش دارى |
| وحبى بعيونى مشروح | وأحلامى صـدك دارى |
| وبتغنى مطرح ما بروح | فيك وغيرك ما بختـــار |

(أحمد أبوسعد)

**قراقوش**: بهاء الدين بن عبدالله الأسدى المالكى الناصرى، وهو خصى اعتقه مولاه شيركوه وعينه أميراً، وعندما توفى شيركوه عام ٥٥٤ (١١٦٩م) كان له نفوذ عظيم ويقال إن الفضل يرجع إليه هو والقاضى عيسى الحكارى فى موافقة الخليفة العاضد على تعيين صلاح الدين وزيراً. وقد اتخذه صلاح الدين وزيراً له فيما بعد.

وبعد وفاة صلاح الدين فى عام ٥٨٩ (١١٩٣م) التحق بخدمة ابنه الملك العزيز عثمان، وعندما أحس هذا الملك بدنو منيته عين ابنه



الملك المنصور خلفاً له، وعين قراقوش وصياً عليه. وعين الملك المنصور قراقوش أتابك على الرغم من أنه كان قد طعن فى السن، وطلب الأمراء من الملك الأفضل عم الملك المنصور أن يتولى الوصاية على ابن أخيه.

ويثنى المؤرخون على قراقوش. ومن هؤلاء المؤرخين عماد الدين الكاتب الأصفهانى والمقريزى وابن تغرى بردى، ويصفونه بأنه أقدر رجل فى عصره، وفى الفترة نفسها أصبح قراقوش مثالاً مشهوراً بالقسوة وضيق الأفق، وتروى عنه حكايات غير معقولة فى كتاب اسمه "كتاب الفاشوش فى أحكام قراقوش". ويقول حاجى خليفة إن مؤلف هذا الكتاب هو ابن مماتى الذى كان يمقت قراقوش مقتاً شديداً، ويرى أنه رجل بالغ القسوة. وفى هذا الكتاب نوادر تفيض بالسخرية من شخصية قراقوش. ولا يعرف ما إذا كان ابن مماتى قد جمع هذه النوادر ونشرها فى حياة قراقوش أو لا. ويقول ابن خلكان إن من المستحيل أن يتبوأ رجل يتصف بمثل الصفات الواردة فى هذه النوادر أعلى المناصب فى الدولة، وفضلاً عن هذا فليس هناك ما يدل على وجود عداء بين ابن مماتى وقراقوش. وكل ما يمكن أن يقال فى هذا الشأن هو إن ابن مماتى احتج فى عام ٥٩٥ (١١٩٩م) على تعيين قراقوش فى منصب الوصى على العرش لأنه كان طاعناً فى السن. (عبدالحميد يونس)

**القرقيات**: سميت قرقية من القرقة وهى لعبة يلعب بها الصبيان تشبه السيجة أى لعب السدر يخطون أربعاً وعشرين خطاً ويضعون حصيات. وأغلب القرقيات فى الهجاء والثلب كما ذكر صفى الدين

الحلى. برع فى هذا الفن أهل بغداد، وما لبث أن توارى مثل الكان وكان والبلقيات. (انظر كذلك: البليق). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: رضا محسن القريشى، الحجازى فن شعرى شعبى ضائع، مج التراث الشعبى.

**القسيم**: قصيد ذو أبيات تتحد قوافى أشطارها الأولى كما تتحد قوافى أشطارها الأخيرة، وليس لها طالع (مطلع) ولا مكب (رجوع)، والموقف قسيم مربع أى أن أبياته تتركب من أربع شطرات تتحد قوافى الثلاث الشطرات الأولى، وتكون الأشطار الأخيرة قافية مخالفة متحدة فى ذاتها. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: محمد المرزوقى، الأدب الشعبى فى تونس.

**القصة الغنائية**: مصطلح حديث يحاول بعض الدارسين المصريين المعاصرين إطلاقه على بعض الأنواع القصصية الشعبية المنظومة أو المصبوبة أحداثها فى قالب شعبى قصصى يعنى بالنفس البشرية ويعرضها لنا كما عرفتها الحياة. وقد عرف أحمد مرسى القصة الغنائية بأنها "التركيز على المشاعر سواء كانت مشاعر فرد أو مشاعر جماعة أكثر من التركيز على الحدث أو الأحداث التى تشكل فى مجموعها العمل الفنى وتؤثر فى شخصيات القصة سلبًا أو إيجابًا. وفى النقد الأدبى تعرف بأنها توقف الزمن لتستقصى اللحظة فى ضوء الشعور المسيطر أو العاطفة التى قد تصبح منفصلة عن الزمان والمكان والحدث ذاته". وفى رأى البعض أن الغنائية فى القصص تعنى تقديم الأحداث عن طريق الغناء أى رفع الصوت بالتنغيم واستخدام الآلات الموسيقية لمصاحبة مغنى القصة.



وقد حاول بعض الدارسين إطلاق هذا المصطلح على المواويل القصصية أو الأغانى القصصية وهو المصطلح الذى كان قد أطلقه أحمد مرسى على عدد من القصص المصرية المشهورة المصاغة فى قالب الموال مثل موال أدهم الشرقاوى، وموال حسن ونعيمة، وموال شفيقة ومتولى وغيرهما. وعند بيير كاكيا اتخذ هذا المصطلح مرادفًا المصطلح الأجنبى Balladفقد أطلق كاشيا Egyptian Narrative على مجموعة من القصص والمواويل الدينية وغير الدينية Ballds مثل قصة قميص النبى، وقصة آدم، وقصة نطق الجمل، وموال الغريب، وموال أدهم الشرقاوى، وموال حسن ونعيمة، وانتهى إلى التعريف التالى للقصة الغنائية: "هى قصة تحكى من بدايتها إلى نهايتها عن طريق الغناء. وقد تكون القصة مصاغة نثرًا قصد أن يُتغنى به، مع استبعاد دائرة الملاحم والسير الشعبية من اعتبارنا لأنها تغنى بصورة جزئية".

وقد انتهت بعض الدراسات الميدانية المعاصرة إلى تقسيم القصص الغنائى المصرى إلى ثلاثة أقسام يختص بغنائها ثلاثة أنواع من المؤدين:

أ- قصص الكرامات والمعجزات (المداحين)

ب- المواويل القصصية (المغنى البلدى)

ج- القصص الدينى والاجتماعى (المنشد الصييت)

والقسم الأخير منها هو أكثرها حداثة إذ يبدو أنه انتشر فى مصر وخاصة فى معظم الدلتا منذ ما يقرب من نصف قرن، وبدأ بالقصص ذى الموضوعات الدينية ثم تحول إلى قصص الواقع

الاجتماعى الذى يتناول العلاقات الأسرية والقيم الاجتماعية. ويتميز بأنه عبارة عن حكاية منظومة فى شكل شعرى شعبى يجمع بين الزجل والموال، ويتخلل أداءه السرد النثرى الذى يلجأ إليه القاص (المنشد). وغالبًا ما يؤدى هذا القصص حاليًا فى مناسبات موالد الأولياء ومولد النبى والمناسبات الاجتماعية الأخرى فى القرية المصرية، مثل الزواج وختان الأبناء وغيرها. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: أحمد مرسى، الأغنية الشعبية. مدخل إلى دراستها؛ إبراهيم عبدالحافظ، ملامح التغير فى القصص الشعبى الغنائى؛ Pierre Cachia, Popular Narrative Ballads of Modern Egypt.

**قصة تمثيلية**: يحصرها بعض الباحثين فى القصص الشعبى المسرحى (التمثيلى)، ويجعل نماذجها بابات خيال الظل لابن دانيال التى يحاكى فيها أسلوب المقامات. فهى قصة مسرحية بها أغان يؤديها مخايلون من خلال شخوص أمام النظارة، ينوع كل منهم فى لغته وفى حركاته بحسب الشخصية. ومن أشهر البابات أو التمثيليات طيف الخيال، وعجيب وغريب، والميتم.

ولا يقصرها عدد من الباحثين على البابات بل يضيفون إليها تمثيليات المحبظين والحكواتية التى اشتهرت خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلادى. بل ويضعون تحتها القصص التعليمى الذى يعتمد على الكناية والرمز بهدف وعظى بما يقابل مصطلح Allegory، ومن ذلك بعض الحكايات الشعبية على لسان الحيوان، والقصص الصوفى التعليمى وما إلى ذلك. (انظر كذلك: تمثيلية فولكلورية، ابن دانيال، خيال الظل).

(إبراهيم عبدالحافظ)



للمزيد انظر: فؤاد حسنين على، قصصنا الشعبى؛ عبدالحميد يونس، خيال الظل؛ رشدى صالح، الأدب الشعبى.

**قصة شعبية**: انظر: الحكاية الشعبية.

**قصة فكاهية**: انظر مادتى: الحكاية المرحة، والحكاية الشعبية.

**قصص الأنبياء**: هو القصص الذى يدور حول سير الأنبياء، وما دعوا إليه من رسالات، وما واجهوه من تحديات وعقبات وصراعات مع قوى الشر والشرك إلى أن ينتصروا- مؤيدين بالمعجزات- على هذه القوى.

ولهذا القصص عدة مصادر حددها محمد رجب النجار فى: القصص القرآنى أو المصدر القرآنى، والحديث النبوى، والقصص اليهودى (الإسرائيليات)، والقصص المسيحى الإنجيلى، والمأثور التاريخى الشفاهى عند العرب قبل الإسلام، والموروث الدينى قبل الإسلام، والمصادر الشيعية، وغير ذلك. كما اعتمد هذا القصص فى أغلبه على كتب التفاسير للطبرى، وابن الأثير، وعلى سيرة ابن هشام، وعلى الكتب التراثية المدونة التى اعتمدت على ما جمعه القصاص والوعاظ مثل كتاب قصص الأنبياء المسمى "عرائس المجالس" للثعلبى "وقصص الأنبياء" لابن كثير.

وكان لعدد من جامعى القصص والمدونين من غير المسلمين تأثيرهم الكبير فى هذا اللون القصصى مثل وهب بن مبنه، الذى كان يهوديًا من أهل اليمن وأسلم، فهناك عدد كبير من قصص الأنبياء ينسب إليه روايته، ومثل كعب الأحبار الذى كان نصرانيًا من أهل الشام وأسلم أيضًا.

وأما قصص الأنبياء الشفاهى المتداول حاليًا بين الرواة من المنشدين والمداحين، فإنه يعتمد على هذه المصادر بعد صياغة القصص فى قوالب أدبية شعبية كالزجل والموال، وهو يركز فى أغلبه على الجوانب الفنية والدرامية. ومن هذا القصص قصة يوسف عليه السلام، وقصة سارة والخليل وولده إسماعيل عليهما السلام، وقصص المعجزات النبوية مثل قصة الإسراء والمعراج، وقصة انشقاق القمر، وقصة الجمل والغزالة، وغيرها.

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: محمد رجب النجار، التراث القصصى فى الأدب العربى؛ إبراهيم عبدالحافظ، ملامح التغير فى القصص الشعبى الغنائى.

**قصص الأولياء**: قصة الولى أو حكايته هى الخلفية التى تدلل على الطبيعة غير العادية لشخص الولى، منذ أن كان جنينًا فى بطن أمه، فقد ترى أمه رؤى، أو تسمعه يتحدث إليها، أو تسمع "هاتفًا" ينبئها بأنها تحمل فى بطنها شخصاً سيكون له شأن...إلخ. وتستمر قصة الولى معه طفلاً وليداً، فتحكى ما ظهر عليه من أمارات التميز أو "الولاية"، من أفعاله أو أقواله...إلخ. وهكذا تتبع كافة مراحل حياته، ممزوجة فى كل مرحلة بكرامة أو معجزة أو تصرف ذى دلالة يدل على ولايته.

وقصص الأولياء التى سجلتها بعض الدراسات الفولكلورية كثيرة تكاد لا تقع تحت حصر. وقد جمع محمد الجوهرى وسعاد عثمان جملة منها. وقد أورد الجوهرى تفصيلاً قصة (أسطورة) سيدى



عبدالقادر الجيلانى، كما أوردها كريس، نقلاً عن محمد على عينى (علم الفولكلور، المجلد ٢، المعتقدات الشعبية، ص ص ٦١-٦٧).

وفيما يلى حكاية واحدة من الأولياء النساء هى الحاجة آمنة أم يوسف الأحمدية فى مدينة ههيا بمحافظة الشرقية، سجلها الجوهرى فى ٣٠/ ١٢/ ١٩٦٤.

أصل عائلة السيدة من مدينة الطائف بالحجاز (تتصف هذه المجموعة من الأولياء التقليديين بأنها تدعى لنفسها دائمًا أنها من أصل حجازى، تيمنًا وبركة وإمعانًا فى الطهر والولاية، وربما مقدمة لادعاء نسب شريف). نزحت إلى ههيا مع جد العائلة عوف وخادم خاص بها، كون هو الآخر أسرة خاصة به مازال أحفادها موجودين فى ههيا حتى الآن. استقرت عائلة السيدة فى مدينة ههيا بعد عودتها من الحجاز وعاشت حياة عادية تمامًا، وكانت السيدة تحتل قبل موتها مركزًا عاديًا بين ذويها، ولم تكن قد ظهرت عليها أمارات الولاية بعد.

وتعودت السيدة أن تذهب كل عام لزيارة مولد السيد البدوى فى طنطا، فى رفقة مجموعة من أقاربها وبعض أهل المدينة. وفى طريق العودة من رحلة طنطا كان سكان القرى الواقعة على الطريق ينتظرونها ويستضيفونها لديهم، ويكرمونها هى ومن معها، ويطلبون منها البركة، ويستمر هذا التكريم على طول الطريق من طنطا إلى ههيا. وهكذا عاشت السيدة حياتها: زهد وتعبد وورع ولم تتزوج على الإطلاق.

وحانت النهاية، بعد أن انتهت السيدة من قضاء مولد البدوى وغادرت طنطا إلى ههيا طلبت من مرافقيها الدخول إلى مصلى لم

تكون تعودت أن تتوقف فيه فى المرات السابقة (يلاحظ من هذا أنه كان لها أماكن محددة تتوقف بها فى كل مرة، ربما حيث يوجد لها أتباع أو رواد محددون). ويقع هذا المصلى فى قرية "ميت حبيش" وعلى غير عادتها أيضاً طلبت أن يتناول الجميع طعام الغداء فى هذه القرية. وتناول الجميع الطعام، ثم نصحتهم بالصلاة، وبعد الصلاة تنبأت بموتها، وهنا استولى الفزع على أقاربها. وسار ركبها بعد ذلك فى طريقه إلى ههيا، وفى الطريق فارقت الحياة وهى على ظهر حمارها. وكانت قبل موتها قد أمرتهم ألا يدعوا أحداً من أهل القرى التى سيمرون بها، والتى تعودت أن تنزل بها، أن يقترب منها حتى لا يكتشفوا موتها "فيأخذونى منكم ويدفنونى عندهم". ونفذ أهلها وصيتها، وتم نقلها ميتة من "ميت حبيش" إلى ههيا حيث دفنت فى هذا الضريح القائم. ويعتبر نقلها على هذه الصورة أبرز وأشهر المعجزات التى تنسب لها الآن.

أما الضريح المدفونة فيه الآن، فقد كانت قد بنت مكانه لنفسها ضريحاً بالطوب النى لتدفن فيه بعد موتها، ولم يكن الضريح قريباً هكذا من القرية، وإنما كان بعيداً عنها بمسافة تزيد على الكيلو متر، ولكن المدينة توسعت وامتدت حتى جاورت حدودها الضريح تماماً. والضريح مبنى فى أرض حكومية، وليست أرضه ملكًا للسيدة، ولم تكن تمتلك إلا عشرة أفدنة، وهبتها لأحد الناس (على حد تعبير الإخبارى).

**أسطورة الوفاة**: كما أشرت من قبل يعتبر حضور السيدة إلى ههيا ميتة على حمارها أشهر المعجزات التى تنسب لها وأبرزها،



فالميلاد أو الوفاة هو بداية الأسطورة فى قصة أى ولى وهو الذى يلعب دوراً كبيراً فيها. كانت السيدة قبل موتها قد تنبأت بظروف موتها (التنبؤ بالمستقبل من أهم الكرامات التى تنسب للأولياء)، فقالت بأن الدنيا ستمطر (للمطر يوم الوفاة، أو أثناء الجنازة، دلالة عقائدية خاصة) فى اليوم التالى لوفاتها، فأوصتهم بوضعها فى الكفن الذى سبق أن أعدته، ولف الكفن فى حصير من فرش جامع القرية الكبير "الجامع الكبير"، وبله بماء المطر ووضعه عليها مبللاً. ونفذت وصية السيدة، وصُلى عليها فى الجامع الكبير ونقلت فى نفس اليوم إلى الضريح الذى سبقت الإشارة إليه. وفى طريق عودتهم، حاول ابن أخيها- جد الإخبارى- أن يعبر قنطرة على مجرى مائى- يفصل بين مكان الضريح والجزء الآخر من القرية- مع بقية المشيعين عائداً إلى منزله، فتعذر عليه ذلك، إذ أحس بشئ قوى يجذبه من الخلف، ويمنعه من الحركة، واستخدم كافة الوسائل (من هذه الوسائل الاستغاثة بالولى الأقرب أو الأكبر، ثم بكبار الأولياء الآخرين، ثم الدعاء بكل صوره، وقد يصل إلى عمل حلقة ذكر حوله) ليتخلص من هذا الموقف ويستطيع الحركة ولكنه فشل. وأقنعه الناس أنه يجب أن يبقى هنا لأن السيدة أرادت أن يبقى بجوارها ليرعى الضريح ويحرسها. وهكذا أقام هذا الشخص وبنى له مسكناً بجوار الضريح، وبقيت سلالته- التى ينتمى إليها الإخبارى- تعمل على رعاية المقام.

هذا وكانت السيدة قد وعدت خادمها قبل موتها بأنه سينال ثلاثة قروش (الرقم رمزى فقط، ويشير إلى وجود دخل من هذا الطريق)

من مولدها الذى سيقام لها كل عام، وهكذا تنبأت بقدسيتها وذيوع صيتها، وبمولدها الكبير. (محمد الجوهرى)

للمزيد انظر: كريس وكريس، المعتقدات الشعبية فى العالم الإسلامى (باللغة الألمانية)؛ سعاد عثمان، دراسة الأولياء؛ محمد الجوهرى، علم الفولكلور، ج٢، المعتقدات الشعبية.

**القصيد**: غناء جماعى ينتشر فى منطقة الحجاز من الجزيرة العربية، حيث يجتمع الرجال فى صفين متقابلين- غالبًا ما يكون ذلك ليلاً- ثم يبدأ من يحفظ القصيد ويسمونه المِرْوِى (الراوى) فيلقى على الصف الذى هو فيه صدر أول بيت من القصيدة، فيأخذونه فى غناء جماعى، فإذا أكملوه أخذه الصف المقابل. وأثناء غناء الصف المقابل يشتغل الصف الثانى بصفق وردك بالأقدام، بإيقاع انسجامى متناسق. فإذا كرروا ذلك مرات، ألقى عليهم الراوى عجز البيت وهكذا حتى تنتهى القصيدة، فيطالبوه بأخرى، أو يقوم غيره ويفعل مثل ما فعل الراوى الأول. وتتنوع بحور القصيد الذى يسمونه "لحنًا". وأغلب القصيد فى الفخر والحماسة وذكر الغزوات التى كانت تدور فى الماضى بين القبائل. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: عاتق بن غيث البلادى، الأدب الشعبى فى الحجاز.

**قصيد**: ما يتغنى به من القصائد المنظومة بلغة العامة، وهو نوع من الزجل أو المعنَّى، والجمع قصدان (مأخوذ من اسم القصيد فى الشعر العربى القديم، وهو يشبه نظمًا وشكلاً وسلمًا وغرضًا وعروضًا بجميع بحوره) ينظمه صاحبه على أن يكون من روى واحد فى أواخر الصدور ومن روى ثان فى أواخر الأعجاز. وهاك مثالاً منه، وهو من نظم الشاعر أسعد السبعلى ويغنيه وديع الصافى:



طل الصباح وتكتك العصفور     سهرنا وطولنا بنومتنا
شوفى الشفق فرق علينا النور     والشمس منشوره عاخيمتنا
والكون عاشى والفلك مسحور     من سقسقة ميات نبعتنا
يختى سبقينى وولفى المعدور     حتى نكفى نكاش بورتنا
ليكى الجدايا هدهدو المعبور     وخربو مطاعيم كرمتنا
عيطيلك صوت الناطور     عنزات بو طنوس خربتنا

(أحمد أبوسعد)

**القفش**: فى الأصل استعملت فى المادة، فقالوا: قفشه، بمعنى أمسكه بعد صعوبة، ثم استعمل فى المعنى بمعنى عثر منه على خطأ منطقى، أو غلطة فى كلامه أو نحو ذلك، وسموا الواحدة قفشة، وقالوا: قفش له جامد، أى قفشة قوية. و"القفش" فى الكلام تخريج فكاهة أو موقف ساخر من عبارة عادية أو موقف مألوف من مواقف التفاعل الاجتماعى، وتسمى الواحدة قفشة. وأحيانًا يُتوسع فى معناها لتعنى عمومًا "فكاهة" أو حتى ضحكات ساخرة.(أحمد أمين، محمد الجوهرى)

**القلقشندى (١٣٥٥-١٤١٨)**: أحمد بن على بن عبدالله القلقشندى، عمل بديوان الإنشاء حتى وفاته. مؤرخ وأديب، التحق بديوان الرسائل، وناب فى الحكم. له عدة مؤلفات أهمها كتاب "صبح الأعشى فى صناعة الإنشا" وهو موسوعة من أربعة عشر جزءًا تعتبر سجلاً حافلاً للحياة السياسية والثقافية والاجتماعية لمصر فى العصور الوسطى، إذ أتاحت الوظيفة الرسمية السامية للمؤلف الاطلاع على الكثير من الرسائل والوثائق الرسمية كما وفرت له

الاطلاع على الحياة الاجتماعية لحكام مصر والشام من المماليك. ومن هذه الزاوية يعتبر الكتاب مرجعًا مفيداً فى التعرف على مظاهر الاحتفال بالمناسبات والأعياد الدينية والقومية التى شارك فيها الحكام المماليك، إذ اهتم المؤلف بتسجيل طريقة حياة هؤلاء الحكام وسلوكياتهم وتعاملاتهم مع الرعية فقدم وصفًا تفصيليًا لموكب الخليفة أو السلطان وما يحيطه من مظاهر رسمية للاحتفال مركزاً على ملابس الفرسان والحكام وزينتهم وطريقة تعاملهم مع الرعية فى هذه المناسبات وما ينعمون به من عطايا على رجالهم. كما يقدم الكتاب وصفاً للبيوت السلطانية المختلفة وما تحتويه من أثاث وأدوات وشرحاً لطريقة معيشة الحكام داخلها ومعلومات عن ملابس الأعيان والقضاة والمشايخ والعلماء وأساليبهم فى الترفيه عن أنفسهم والألعاب والرياضات التى مارسوها. (عائشة شكر)

للمزيد انظر: أبوالعباس القلقشندى، الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، بإشراف د. أحمد عزت عبدالكريم.

**قول الأجواد**: ضرب من الشعر البدوى لدى بدو الصحراء الغربية والبادية الليبية يتضمن إلى جانب المدح والرثاء ما يتصل بوصف المعارك والرحلة وغيرهما من وصف الخيل والإبل ومدحها. وهذا الضرب من الشعر يؤدى إلقاء لا تنغيم فيه، كما يؤدى فى جلسات الكبار بعيداً عن الممارسات الاحتفالية. ويذهب البعض إلى أن كل ما هو ليس من نصوص العلم أو التقدير أو المجاريد أو الشتاوات، هو قول أجواد (انظر هذه المواد).

ومن النماذج ما يصل إلى أكثر من مائة بيت من الشعر، ومن مطالع قصيدة من هذا النوع:



أول مبادى مرحبا يا بوادى    يتمم الله بخير قولـوا: آمين
ومرحبا باللى قاعدين قصادى    ومرحبا باللى مكه ذى قاعدين
نمسى عليكم كلكم يا بوادى    على الله تكونوا بس مبسوطين
بنت بدويه من أجواد سعادى    خفت عقيلى قبل كان رزين
ملها بعيد اليوم زول مرادى    مى الغزال اليوم مجاورين

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: صلاح الراوى، الشعر البدوى فى مصر.

**القوما**: فن بغدادى صرف ينسب إلى أهل بغداد ابتكاره. يقال إنه اخترع أيام الخليفة الناصر لدين الله ٥٣٣-٥٧٥ ليكون معيناً للمسحرين على إحياء ليالى رمضان والسهر حتى السحور، أو وسيلة لإيقاظ الصائمين من نومهم لتناول السحور وإقامة الصلاة. أطلق عليه أهل الشام ومصر والمغرب "الحماق"، ولا يعرف سبب إطلاقها عليه. ومنه نوعان يتألف الأول من أربعة أقفال تتفق ثلاثتها الأولى فى الوزن والقافية ويختلف القفل الرابع. أما الثانى فإنه يتكون من ثلاثة أقفال تتفق فى القافية ولكنها تختلف فى الوزن، وهى تتسم بالتدرج فى الطول، فإن الأول هو أقصرها جميعاً والثانى أطول منه والثالث أطولها.

كان المسحرون يمدحون رب البيت فى القوما، ويدعون له، ويتقاضون ما ينعم عليهم به مقابل تنبيهه. ثم تطور الأمر بالقوما عندما خرج عن أيدى المسحرين، فنظمة ناظموه فى الغزل، ووصف البساتين. ومنه لصفى الدين الحلى فى التسحير هذا المقطع:

لازال سعدك جديد        دايم وجدك سعيد (حظك)

ولا برحت مهنى        بك صوم وعيد

فى الدهر أنت الفريد        وفى صفاتك وحيد

فالخلق شعر منقح        وأنت بيت القصيد

يبدو أن المسحرين اتخذوا منه ومن الحماق زادًا لهم على مر العصور، كما أن الأدباتية حذوا حذو المسحرين فأخذو عنهم هذا الفن فى مدح رب البيت ومن ذلك:

إن ردت تخطى بحور        اجعل كفوفك يحور

ولا فلا تتعشى        قدوونا والنحور

(انظر كذلك: الحماق).    (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: صفى الدين الحلى، العاطل الحالى والمرخص الغالى؛ حسن نصار، الشعر الشعبى العربى؛ مصفى كامل الشيبى، الحجازى فن شعرى شعبى ضائع، مج التراث الشعبى.

**قياس العلاقات اللغوية** Lexicostatistics: طريقة لقياس العلاقة بين اللغات، من خلال مقارنة قوائم المفردات الفصحى بين لغتين معينتين، وتسجيل عدد الأشكال المتشابهة بينها. وقياس العلاقات اللغوية (أو ما يطلق عليه أيضًا Glottochronology) هو طريقة لقياس مدى اختلاف لغتين عن مصدرهما الأصلى عبر الزمن. ووجه القصور الأساسى فى هذا الاتجاه هو الفشل فى دراسة وكشف التداخل والتفاعل بين التطورات المستقلة لكل لغة من ناحية، وبين العوامل المؤثرة الأخرى كالاحتكاك والانتشار من ناحية أخرى.    (موسوعة علم الإنسان)



## حرف الكاف

**كاسترين، ماتياس ألكسانلر (١٨١٣-١٨٥٢)** M.A.Castren:
عالم إثنولوجى وفقيه لغوى سويدى فنلندى. وقد جمع كثيراً من البالاد والأساطير الفنلندية. ولد فى فنلندة ولكن كل كتبه باللغة السويدية. وفى عام ١٨٣٨ سافر مع أحد الدارسين إلى لابلاند، ثم سافر وحده إلى كاريليا. وفى عام ١٨٤١ قام برحلة استغرقت ثلاثة أعوام مع الياس لوتروت إلى أوبدورسك فى سيبيريا وجمع كثيراً من المواد الفولكلورية. وفى عام ١٨٥٠ عُيِّن أستاذًا للغة الفنلندية والأدب الفنلندى فى جامعة هلسنجفورس. وألقى محاضرة عن الأساطير الفنلندية، ونشرت بالسويدية والألمانية. وقد صدرت له كتب عديدة، وترجم الملحمة الفنلندية العظيمة كاليفالا إلى اللغة السويدية.    (عبدالحميد يونس)

**كامل محمد إسماعيل**: سورى، حصل على الماجستير فى الإثنوجرافيا من جامعة لايبزغ بألمانيا. ومن إنتاجه العلمى: العلاقات الاقتصادية الاجتماعية فى جبال الساحل السورى. دراسة إثنوجرافية لحياة الفلاحين فى هذه المنطقة، صدرت باللغة الألمانية عن دار النشر الأكاديمية فى برلين عام (١٩٧٥)؛ ترجمة كتاب "فى أصل الأشياء" الذى يحتوى على دراسات إثنوجرافية متنوعة فى بدايات الثقافة الإنسانية، تأليف الباحث الألمانى يوليوس ليبس، (٢٠٠٦)؛ ترجمة "مختارات فى حكايات الشعوب، من منشورات وزارة الثقافة السورية؛ ترجمة دراسة إثنوجرافية عن قبائل شمر- جربا البدوية فى سورية والعراق؛ المأثورات الشفهية والحياة التقليدية فى ريف الساحل السورى (تحت الطبع)؛ بالإضافة إلى دراسات قدمت فى مؤتمرات وطنية وإقليمية ودولية حول الفولكلور.

الوظائف المتصلة بالفولكلور التى تقلدها: عمل مديراً للتراث الشعبى فى وزارة الثقافة السورية حتى خريف عام ٢٠٠٦، ومشرفًا على إصدار سلسلة خاصة بالتراث الشعبى السورى تحمل اسم "مشروع جمع وحفظ التراث الشعبى". وممثل سوريا فى لجنة الخبراء الحكوميين التى ناقشت مشروع "اتفاقية حماية وتعزيز أشكال التعبير الثقافى" فى منظمة اليونسكو - باريس. كما مثل سوريا فى عدة ندوات وطنية وإقليمية حول التراث الثقافى غير المادى وتعزيز التنوع الثقافى. ( المترجم له)

**الكان وكان**: أحد الفنون الشعرية الملحونة أو غير المعربة. تتكون الوحدة الشعرية منه من أربعة نصوص غير متساوية وغير مصرعة.



تحتفظ القصيدة فيه بوزن واحد وقافية واحدة، ولكن الشطر الأول من البيت أطول من الثانى. ومن بواكير الكان وكان:

ما هو بحد الصوار ولا بمشتبك القنا
إلا هدايا تهدى لمن يشا الرحمن

ولعل أهل البطائح (الأهواز الحالية) هم الذين اخترعوه أو نشروه على حد قول ابن الجوزى إبان نفيه إلى هذه المنطقة سنة ٥٩٢، ولكن صفى الدين الحلى يذهب إلى أن البغداديين هم مخترعوه، وأنهم برعوا فيه ولم يجارهم فى صناعته أحد، وأنه انتقل إلى مصر والشام، ولكنه لم يتجاوزها إلى المغرب.

سمى كان وكان لأن أول النظم فيه كان الحكايات والخرافات فكان قائله يحكى ما كان وكان. اخترع مبدعوه أربعًا وعشرين عبارة إيقاعية سميت بالسبخ (الصبخ = عيار الميزان) اعتبروها أساساً وزنياً له بدلاً من عروض الخليل. وقد كان هذا الفن وعظيًا فى غالبه واتخذه عدد من الشيوخ مجالاً لزهدياتهم، ومنهم إبراهيم المعمار المصرى، والشيخ أحمد الدرويش البرلسى. ومن أقدم القصائد الوعظية المنسوبة لشمس الدين الكونى:

يا قاسى القلب مالك تسمع وماعندك خبر
ومن حرارة وعظى قد لانت الأحجار
أفنيت مالك وحالك فى كل ما لا ينفعك
ليتك على دى الحالة تقلع عن الإصرار

وكان عدد من المغنين والمغنيات يتغنون به فى المناسبات الاجتماعية والدينية كالأفراح والطهور وفطام الرضيع ولبس الخرقة

الصوفية. وممن اشتهرن بغنائه فاطمة الجمالية شيخة الفرقة المصرية النسوية فى القرن السادس عشر الميلادى، وذلك قبل أن يختفى هذا الفن الشعرى الشعبى. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: حسين نصار، الشعر الشعبى العربى؛ كامل مصطفى الشيبى، ديوان الكان وكان فى الشعر الشعبى العربى، مع التراث الشعبى؛ رضا محسن القريشى، الفنون الشعرية غير المعربة.

**كانى مانى**: أحياناً يستعملونها كناية عن الكلام وهما كلمتان قبطيتان، فكانى السمن، والثانية العسل. فهى فى الأصل خلط من السمن بالعسل، ثم استعمل فى خلط صحيح الكلام بفاسده، ثم استعمل كناية عن الكلام مطلقاً، أو كناية عما لا يعرف من الكلام فيقولون: قال كانى مانى، أى كلاماً لا نعرفه. (أحمد أمين)

**الكتابة والشفاهية** Literacy, Orality: أحد أهم "التعارضات" النظرية التى وضعها علم الأنثروبولوجيا الحديث ودراساته الميدانية التى يقارن فيها بين المفاهيم السائدة والممارسات الشائعة فى المجتمعات "الأمية" وفى المجتمعات التى يشيع فيها التعليم. وبينما تصف كلمة الكتابة المجتمعات التى تعرف غالبية سكانها القراءة والكتابة وما يتلوهما -كعلوم اللغة والحساب والقانون والمنطق والتاريخ..إلخ- فإن كلمة "الشفاهية" تصف المجتمعات التى تعتمد - فى توارث المعرفة وتناقلها- على الكلام الشفاهى غير المكتوب (أى غير المسجل) المنمق أو المنظم فنيا مثل النظم الشعرى أو الأمثال أو الحكايات الشعبية أو الخرافات والأساطير.

وقد جاء التوظيف الأساسى لهذا التعارض المنهجى (بين الكتابة



والشفاهية) فى الدراسات الأنثروبولوجية أثناء بحث آثار ونتائج إدخال "الكتابة" على مجتمعات بدائية لم تكن تعرف الكتابة من قبل (مجتمعات قبائل بدائية فى أمريكا اللاتينية وبعض مناطق جنوب ووسط إفريقيا جنوب الصحراء واستراليا وأندونيسيا كما نرى فى دراسات عالم الأنثروبولوجيا الثقافية الأمريكى المعاصر الكبير جاك جودى، الذى لخص جانبا كبيرا منها فى كتابه: "استئناس العقل المتوحش"؛ عام ١٩٧٦). وفى بعض هذه الأبحاث يتضح دور "تعلم الكتابة والقراءة" فى تحقيق تغير اجتماعى ملموس، إضافة إلى التغير الثقافى.

فى أبحاث جاك جودى وزميليه - ديفيد أولسين وتانسى تورانس (وفى كندا وبريطانيا ساهم بريان ستريت وجوان أوفرينج بنصيب كبير)- أعتبر تعلم الكتابة والقراءة هو الاختلاف والفارق الأكبر بين المجتمعات "البدائية" وبين المجتمعات "المتقدمة"؛ واعتمادا على المبادئ التى أرساها علماء اجتماع الثقافة والتاريخ الثقافى/ الاجتماعى منذ أواخر القرن التاسع عشر، والقائلة إن "النصوص المكتوبة" تساعد على التخزين السليم للمعرفة وتناقلها وتوارثها، الأمر الذى يؤدى إلى تسهيل إيجاد تفسيرات أكثر، وإلى ظهور ابتكارات متطورة فى شتى المجالات، وإلى تطور الإدارة الأكثر فعالية، اعتمادا على تلك المبادئ حدد علماء الأنثروبولوجيا المعاصرون ملامح المجتمع "المتعلم" بأنها: تطور المنطق والتفكير العلمى والمؤسسات التعليمية المتخصصة، والتمييز بين التصور الخرافى لماضى المجتمع والوعى الموضوعى بالتاريخ، وخضوع المنتجات الثقافية والتقنية لمقاييس

عقلية وفكرية رشيدة، إضافة إلى نضج الجهاز الإدارى (والتنفيذى) للمجتمع والعمليات السياسية الاجتماعية ذات الطابع الديموقراطى.

والواضح أن هذا الاتجاه فى البحث اعتمد على تأثير انتشار الكتابة والقراءة فى المجتمعات الغربية بدءا من القرن الخامس عشر (مع ظهور المطبعة ونشوء الدولة القومية وتطور المهن التجارية والحرفية، التى مهدت للانقلاب الصناعى والنظم الليبرالية).

وعلى هذا الأساس وجه النقد إلى جودى وزملائه لأنهم لم يضعوا فى اعتبارهم الأنواع المختلفة لكل من: "تعلم الكتابة " والاعتماد على "الشفاهية"؛ ونتائج وآثار كل منهما المختلفة. ففى مجتمعات عديدة توجد مؤسسات "دينية" لتعليم الكتابة والقراءة، أو مؤسسات تخضع لتيارات إيديولوجية معينة (أحيانا تكون تابعة للدولة كما حدث فى البلدان الشيوعية) الأمر الذى يؤدى إلى تجميد فكر المجتمع وقدراته على التجدد والابتكار وعلمية التفكير... إلخ لمدة أجيال عديدة. وقال بريان ستريت – فى نقده لهذا الاتجاه لدى جاك جودى –: إن جودى وضع نموذجا أحادى الاتجاه وذاتى الحركة مستوحى من تاريخ أجزاء محدودة من أوروبا الغربية وأمريكا الشمالية، يربط بين تعلم الكتابة والقراءة بشكل مطلق، وبين التقدم والحضارة والحرية؛ بما يعنى أنه ليس كل نشر لتعلم القراءة والكتابة يؤدى إلى النتيجة ذاتها. وقال أيضا إن حرمان الثقافات الشفاهية من كل ميزة هو خطأ كبير، حيث إنها أنتجت فى حالات عديدة فى الماضى معرفة دقيقة فى مصر والجزيرة العربية ووادى الرافدين والمكسيك والصين.. إلخ. وقال إن هذا التمييز التعارضى الحاد بين الكتابة



والقراءة بشكل مطلق وبين الشفاهية بشكل مطلق أيضاً هو امتداد لفكرة الفيلسوف الفرنسى البارز لوسيان "ليفى برول" التى ميز فيها بين العقل السابق على المنطق والعقل المنطقى.

غير أن الاتجاه الغالب الآن – فى كل من المدرسة الوظيفية والمدرسة الوضعية لعلمى الاجتماع الثقافى والأنثروبولوجيا الثقافية – هو ضرورة التمييز، فى بحث تعارض الكتابة والشفاهية، بين ما يمكن تسميته: "الحضارة"، وما ينبغى أن يسمى "ثقافة"، كما ينبغى التمييز بين معرفة "رفيعة" كانت صالحة فى الماضى وفى ظروفها الخاصة، وبين المعرفة "الرفيعة" بالمعيار الوظيفى (العملى) للعصر الراهن. ويقول بعض هؤلاء إنه رغم خطأ جاك جودى عندما تخيل مثلا أن قبائل الوانا فى أندونيسيا تقرأ وتكتب لأن "النصوص الشفاهية المحفوظة فى ذاكرة الرواة" كانت تختلف فيما بينها اختلافا بينا (كما تختلف مثلا الروايات عندنا للسيرة الهلالية أو حتى لبعض قصائد الشعر القديم). ورغم خطئه عندما تجاهل عظمة الحضارة الهندوكية وأشار إلى فقرها الثقافى لأنها تضع: "الكلمة المكتوبة فى درجة أدنى بكثير من الكلمة المحفوظة فى الذاكرة" رغم هذا وذاك، فلا شك فى أن معرفة قبائل الوانا لا يمكن أن تمنح لأندونيسيا أى مستوى معيشى أو أمن اجتماعى وقومى محترم بمقاييس عصرنا؛ كما أن تقديس الهندوس (البراهمانيين) للكلمة المحفوظة فى الذاكرة لا يمنع من تأكيد أن اللغويات والمنطق والرياضيات والديموقراطية وغيرها ما كانت لتتطور دون انتشار "الكتابة" والقراءة على نطاق المجتمعات التى حققت التقدم بأسره. (سامى خشبة)

**الكسْرة**: مثنيات غزلية لطيفة يتغنى بها أهل المدينة وينبع وأرض الوسيط (بين مكة والمدينة المنورة). لها لحن طويل لا يطيع إلا أهل الأصوات الرخيمة، فإذا غناها من تناسب صوته أحدثت شجواً وطرباً. ومن هذه الكسرات:

يا سيد زاد الحلا نونك   وش ذا السواد الذى فى العين
يوم اسمع الناس يطرونك   سالت دموعى على الخَدّين

(وش: ما هذا - يطرونك: يمدحوك).

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: عاتق بن غيث البلادى، الأدب الشعبى فى الحجاز.

**كف العرب**: من أغانى عرب الشرقية المصاحب لكف العرب:

المغنى: دزيت المرسال جباهم   ولا جانى ولا جاب نباهم
المجموعة: دزيت المرسال جباهم   ولا جانى ولا جاب نباهم
يكرر عدة مرات

المغنى: يا ليش مالــى دوا   يا ليش بالـــى دوا
وناس غلابه يرجوا فيك   يرجوا فيك ونـــاس
المجموعة: تردد عدة مرات

المغنى: مرحب يا للى جانا ضيف   عليه نزود بالتوصيف
على اللريل بولون لطيف   ولولا خلانى خجلان
المجموعة: ولولا خلانى خجلان...

المغنى: ولولا خلانى خجلان...   ومرحب باللى جانا ضيف
عليه نزود بالتوصيف
المجموعة: ولولا خلانـــى...



المغنى: ولولا خلانـــى أذْكَرْ
وطول حياتى متعكر على الدنيا
كاس داير..   الموت اللى خاد الخلان
المجموعة: الموت اللى خاد الخلان...

(إبراهيم عبدالحافظ)

**الكلام** Parole: فى علم اللغة عند دى سوسير، يشير مصطلح "الكلام" إلى اللغة كما ينطق بها الناس فى الواقع أو إلى الشواهد الممكنة التى لا تحصى من الاستعمال اللغوى (كالجمل المكتوبة، والجمل المنطوقة، وقصائد الشعر، والتقارير). ويوضع الكلام كنقيض للنظام الأساسى للغة- كموضوع للدراسة- أو اللغة نفسها. (موسوعة النظرية الثقافية)

**كلاوستون، وليام ألكساندر (١٨٤٣-١٨٩٦)** W.A.Clouston: صحافى وكاتب اسكتلندى، وهو سليل أسرة نرويجية عريقة. ومعظم مقالاته عن القصص الخيالى والفولكلور الشرقى، وأهم أعماله: "كتاب الحمقى" وفيه قصص عن الأغبياء أو البله وحماقاتهم (١٨٨٠)، (طبعة شعبية عام ١٩٠٣). ومن مؤلفاته الأخرى "الشعر العربى للقراء من الإنجليز" (١٨٨١)، و"قصة خيالية فارسية" (١٨٨٣)، و"كتاب السندباد" (١٨٨٤)، و"مجموعة من القصص الخيالية والحكايات الشعبية: هجراتها وتحولاتها" (١٨٨٧)، و"مجموعة من القصص عن الفارسية ولغة قبيلة التاميل الهندية واللغة الأردية" (١٨٨٩)، و"كتاب الأمثال السائرة" وقد انتخبها إلى حد كبير من مصادر شرقية (١٨٩٣)، و"أزهار من حديقة فارسية"

(١٨٩٤)، و"الكتب المقدسة الهيروغليفية: أصلها وتاريخها". (عبدالحميد يونس)

**الكلمات الدخيلة**: توالت على مصر حكومات مختلفة من أمم مختلفة. وقد هضمت مصر بعض عاداتها وتقاليدها، كما هضمت بعض كلماتها فاستخدمتها فى لغتها. ولذلك كان للكلمات تاريخ طويل كتاريخ الأمم. فمن بقايا قدماء المصريين "حلوم" للجبنة، وبتّاو لنوع من الخبز، وكتكوت وبلح أمهات وكثير من أسماء البلاد. ومن بقايا الحكم اليونانى "فانوس"، فإن معناها فى اليونانية "المصباح الكبير"، وكلمة "إبليز" للطين الشديد اللزوجة، و"أرغول". وأخذوا من الفارسية كلمات كثيرة مثل "روشن" تطلق على فتحة السقف، وهى فى الفارسية بمعنى ضياء أو لمعان، ومثل "جوخ" فإنها تعنى كساء من الصوف، ومثل "برشت" يقال بيض برشت، أى ناضج نصف نضج، أصلها ميم برشت أى مسلى مسلوق، فاقتصروا على النصف الثانى من الكلمة؛ ومثل "برشام" وهى بمعنى ملء الفم...إلخ، و"بنزاهير" وأصلها "باد زهير"، وباد بمعنى مهلك، وزهير بمعنى سم، أى قاطع السمّ. ومثل "بهريز" يقال شُربة بهريز، وهى بمعنى حمية، ومثل "إشكر خبر" وأصله "أشكار" بمعنى واضح، أو ظاهر فهو بمعنى خبر واضح. ومن بقايا الحكم العربى كلمات كثيرة يطول ذكرها.

ومن بقايا الحكم التركى والشركسى كلمات كثيرة مثل "بوريك" فإنها تركية بمعنى فطير، ومثل "برضه" فإنها كلمة تركية بمعنى هو كذا، وأصلها برضل. ومثل "برش" كلمة تركية بمعنى الحصير. ومثل



"بنش" العباءة التى يتحلى بها العلماء، فإنها تركية بمعنى معطف أو عباءة. ومثل "ترلّلى" يقولون عقله "ترلّلى" أى مزعزع، من ترك التركى بمعنى تزعزع. ومثل "جزمة"، فإنها التركية بكسر الجيم، ومثل "جوقة" بمعنى أغلبية أو كثرة، و"أبعادية" بمعنى محل أو مزرعة.

هذا إلى ألفاظ كثيرة من أصل إيطالى أو فرنسى أو إنجليزى، فاللغة العامية خليط من كل ذلك. وكان للمصريين ذوق فى اختيار ما يناسبهم من الكلمات وإدخالها فى لغاتهم، ثم هضموها كما هضموا الفاتحين. (أحمد أمين)

للمزيد انظر: محمد الجوهرى وزملاؤه، معجم لغة الحياة اليومية.

كلمات متقابلة: كويّس ووحش.

حِلْو زَىّ الشَهْد، مُرّ زَىّ العلقم.

طَرِى، ناشف.

ملموم، ومفروط.

فَارِغ، ومليان.

نهاره أبيض واسود.

طازَة وبايت.

صحيح ومكسَر.

عين سليمة وعَمْية ومْدَغْششة.

عالى ووَاطِى.

دُغْرِى وعْوِر.

الأرض ناشفة ومْزَلّقة.

مفرفش ومدخمس.

عريض وكنز.
تخين وارفيع.
مرتاح وتعبان.
مكسي وعريان. (أحمد أمين)

**كُليب**: هو كليب بن ربيعة الأخ الأكبر للزير سالم. تروى سيرة الزير سالم أنه تزوج الجليلة بنت مرة أخت جساس، وأنه قتل التبع اليمانى الذى تنبأ فى السيرة بأحداث كثيرة تتبع موته حتى نهاية العالم، وفيها تنبأ بقتل كليب على يد جساس وظهور الزير لينتقم من قاتليه.

وتحكى السيرة عن علاقة الشد والجذب بين كليب وأخيه الزير بسبب المكايد والحيل التى دبرتها الجليلة، مما دفع الزير لأن يهجر القبيلة ويعيش فى وادى السباع (انظر: سيرة الزير سالم). وتقول السيرة فى مقتل كليب أن سعاد العجوز الشاعرة أخت الملك تبع أرادت أن تنتقم لمقتل أخيها فسعت إلى إيقاد نار الفتنة بين بكر وتغلب فيما عرف "بحرب البسوس". نزلت على جساس واشترطت عليه أن يحمى ناقتها، ثم دبرت أن تترك الناقة ترعى فى بستان كليب، فأمر عبيده بعقر الناقة. اشتكت العجوز لجساس وأوغرت صدره على كليب فقرر قتله، وتم له ذلك بعد أن غدر به.

كتب كليب بدمه لأخيه الزير فى عشر وصايا بألا يصالح قوم جساس أبناء عمومته وأن يأخذ بثأره:

بأول شرط أخوى لا تصالح    ولو أعطوك زينات النهود
وتانى شرط أخوى لا تصالح    ولو أعطوك مالاً مع عقود



وعاشر شرط أخوى لا تصالح    وإلا قد شكوتك للودود
(سيرة الزير سالم الكبير، ص٥٩).

وتتابعت أحداث السيرة فعاد الزير من عزلته للقبيلة، وثأر لقتل كليب. وقد بنيت السيرة كلها على القصاص من قتلة كليب الذى يجرى حوله المثل الشعبى "كليب سد فى ناقة" أى أنه قتل قصاصاً فى ناقة العجوز التى عقرها. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: سيرة الزير سالم الكبير، مكتبة ومطبعة الجمهورية العربية؛ وعبدالحميد يونس، موسوعة الفولكلور.

**كليلة ودمنة**: من أشهر حكايات الحيوان فى الأدب العربى وفى العالم كله. هذا الكتاب ينسب نقله عن السنسكريتية عبر الفهلوية أو الفارسية إلى عبدالله بن المقفع فى القرن الثانى الهجرى (الثامن الميلادى). ولكن الشك يكتنف هذه الحكايات التى فرضت وجودها على الشرق والغرب معاً، عن طريق اللغة العربية إلى أن جاء القرن التاسع عشر فجهد العلماء يبددون هذا الشك. ومن الطريف أن نذكر أن أحد المعنيين بعلم اللغة المقارن والمشتغلين بالمواد الشعبية قد اعتمد على "كليلة ودمنة" أكثر من اعتماده على أى شىء آخر. فلقد أتاح دراسة حكاية الحيوان للعالم الألمانى تيودور بنفى الذى ابتدأ بالأمثال الواردة فى كليلة ودمنة واتخذ منها شواهده ووثائقه. واستمرت الدراسات إلى أن وضع العلماء أيديهم على عناصر محلية فى بيئات مختلفة أثمرت حكايات تشبه فى تشخيصها للحيوان ما عرف عن الهنود. ويكفينا أن نسجل ما ظفر به كتاب كليلة ودمنة من

اهتمام العلماء، فعمدوا إلى الكشف عن أصوله وتحليل عناصره، وتتبع مساره فى الزمان والمكان جميعاً.

ولم يعد هناك شك فى صدق ابن المقفع حيث قرر بنفسه الأصل الهندى للحكايات التى يستوعبها كتاب كليلة ودمنة. ومن اليسير الآن التعرف على الأصول السنسكريتية لبعض الأعلام، ومن السهل أن ترد عناصر مختلفة إلى جذورها فى المجموعات المشهورة:

١-البانجاتنترا، فقد عثر فيها على "باب الأسد والثور" و"باب الحمامة المطوقة" و"باب البوم والغربان" و"باب القرد والفيل" و"باب الناسك وابنة عرس".

٢- المهابهارتا، وعثر فيها على "باب الجرذ والسنور" و"باب الملك والطائر فنزة" و"باب الأسد وابن آوى". كما وجدت حكايات أخرى استطاع العلماء أن يردوها إلى أصولها الهندية. ولكن هذا كله لا يحول بيننا وبين الاعتراف بفضل عبدالله بن المقفع لا فى نقله هذا الأثر الأدبى النفيس فقط، ولكن فى صياغته مع الاحتفاظ بتقاليد الخرافة فى السرد القصصى المحبب إلى النفوس والذى تصور فيه البهائم والطير كائنات عاقلة مفكرة ومدبرة تخضع لنوازع الغرائز وشهوات النفس خضوعها إلى الإخبار بالأحداث والاحتكام إلى الضمير والرغبة فى التفلسف واستخلاص العظة أو المثل من المواقف والعلاقات. وليس من الضرورى أن نشق على أنفسنا فى البحث عن الأصول اللغوية لاسم "دبشليم" أو "بيدبا"، وحسبنا أن نسجل أن هناك طرفين: الأول ملك يطلب الموعظة ويخشى التهور، والثانى فيلسوف يضرب له الأمثال بحكايات الحيوان: وهذا يطابق تماماً ما



فى ألف ليلة وليلة من الإلحاح أيضًا على التعقل فى السلوك والامتناع عن الشطط والتهور بسرد القصص الذى استطاعت شهرزاد بوساطته أن تحمى بنات جنسها من رعونة شهريار.

(عبدالحميد يونس)

**الكنايات**: يعرف المأثور الشعبى المصرى كنايات لطيفة فى أسماء بعض الأشياء، فمثلاً يسمون نوعًا من حبوب الحلوى الصغيرة "براغيث الست"، ونوعًا من الحلوى المنفوشة "غزل البنات"، ونوعاً من الحلوى المصنوعة من الدقيق بالسمن والسكر على شكل خاص "سد الحنك"، ونوعاً من الفطير الصغير الذى يشبه المنين الصغير "كعب الغزال". كما يسمون بعض أنواع العجين المقلى فى الزيت "لقمة القاضى"، وأصله لقمة قادن، أى لقمة العجوز. ويسمون الذى يضىء الفوانيس بالليل "عفريت الليل"، ونوعًا من النمل الكبير الفارسى "حرامى الحلة"، ونوعاً من ثمر اللبخ "دقن الباشا"، ونوعاً من المشمش المفرود المجفف "قمر الدين"، ونوعاً من حيوانات البحر "السيد قشطة"، ونوعاً من الطيور يشبه منقاره المركوب "أبومركوب". كما تستخدم لغة الحياة اليومية تعبيرات خاصة مثل: "وشه يقطع الخميرة من البيت"، ومثل "ليمونة فى بلد قرفانة"، وقولهم فى الذرة اللينة "غرض الأهتم". ويقولون مثلاً "سلم عليه سلام الماوردى (أى بائع العطور) على بياع الفسيخ، و"الحيطان لها ودان". ويكنون عن الفنجان الفاضى بالملآن، كأنهم كرهوا تسميته بالفاضى، وينادون الأسود بيا أبيض. ويقولون "نادى عليه بالصوت الحيانى"، وماشية تتعوج كأنها علامة الاستفهام. وأمثال ذلك كثيرة وردت فى ثنايا التعابير. (أحمد أمين)

**كوز**: ١- عرف فى اللغة بأنه ما كانت له عروة يمسك بها، والكوب هو الذى لا عروة له. والكوز الشعبى ينطبق عليه هذا الوصف. وهو عبارة عن أسطوانة ثابتة أو متغيرة القطر، وقد يكون له غطاء مفصلى. وهو على أنواع وأحجام تتناسب مع استخداماتها. وبعض الكيزان يستخدم كمعيار أو مكيال مقننًا، منها ما يستخدم فى كيل اللبن الحليب، (ولايزال هذا النوع لدى باعة اللبن الجائلين) ومنها ما كان يستخدم فى عيار الزيت. إلا أن معظم الكيزان تستخدم فى شرب الماء أو للاستخدام فى الحمام، ولأغراض أخرى. ومن الكيزان الشعبية ما يقال له "كوز بلدى" أو "كوز طنطاوى". (سليمان محمود)

٢- كذلك يستخدم لفظ "كوز" للتعبير عن ثمرة عود الذرة، ويكاد يكون استعمالاً مصريًا بحتًا فيقولون كوز ذرة. وهم يتركون هذه الكيزان حتى تجف، ثم يقشرونها، ويفرّطون الذرة منها، ثم يخزّنونها، ويأخذون منها شيئًا فشيئًا لطحنها عند الأكل. ونظير ذلك أيضًا ما يقولون "كوز الحلبة"، يطلقونه على الحلبة بالماء، حتى نبتت، ويسمون التين الشوكى بكيزان العسل، تشبيهًا له بكوز ملىء بالعسل، للدلالة على حلاوته. (أحمد أمين)

**كوسكان، إمانويل (١٨٤١-١٩٢١) E.Cosquin**: عالم فولكلورى فرنسى سار على نهج بنفى. وقد شجعه الأخوان جريم على جمع الحكايات الشعبية. وأهم أعماله "حكايات شعبية من اللورين"، ويعد بصفة عامة ممثلاً للمجموعة الفرنسية، ولا يقل شأنًا عن كتاب الأخوين جريم "حكايات البيت والأطفال" فى ألمانيا. وهو مثل بنفى،



يرى أن الهند مستودع الحكايات القديمة، ولكنه يخالف بنفى فى أهمية المغول باعتبارهم مذيعين وناشرين للحكايات الهندية فى أوروبا. ولا يعتقد أن كل حكاية شعبية فى كل مكان هى من أصل هندى، على الرغم من أن كثيرًا من الحكايات الشعبية ينطبق عليها ذلك. وهو يسلم بأن الحكايات المصرية أقدم من الحكايات الهندية. ويعد كوسكان وجاستون باريس وجيديون هوية من كبار علماء الفولكلور الفرنسيين ويمثلون المدرسة الفولكلورية التى أنشأها بنفى. وقد جمعت دراساته الخاصة العديدة فى مجلدين هما "دراسات فولكلورية" (١٩٢٢) و"الحكايات الهندية والغرب" (١٩٢٢).

(عبدالحميد يونس)

**كوكس، جون هارينجتون (١٨٦٣-١٩٤٥) J.H.Cox**: دارس وفقيه لغوى وعالم فولكلور أمريكى. وبعد أن درس على يد كيتردج فى هارفارد أصبح فى عام ١٩٠٢ مدرسًا لفقه اللغة الإنجليزية فى جامعة وست فرجينيا، حيث اهتم بالشعر القصصى بين أشياء أخرى، وأسس نادى بيووولف.

وفى عام ١٩٢٥ نشر كتاب "الأغنية الشعبية فى الجنوب" وهو مأخوذ من رسالته فى هارفارد. وهذا الكتاب الذى نشره كوكس كان مجموعة من الأغانى الشعبية، تم جمعها تحت رعاية جمعية الفولكلور فى وست فرجينيا.

ومن بين أعمال كوكس الأخرى كتاب "البالاد التقليدية" غالبًا من وست فرجينيا (١٩٣٩)، وكتاب "الأغانى الشعبية" غالبًا من وست فرجينيا (١٩٣٩). (عبدالحميد يونس)

**كوكس، ماريان إميلى رولف (١٨٦٠-١٩١٦) M.E.R.Cox:** عالمة فولكلورية، ويعد كتابها "سندريلا" الذى نشر فى لندن عام ١٨٩٣ دراسة مستفيضة لحكاية شعبية مشهورة. وهى دراسة مفصلة ومقارنة وتحليل دقيق اعتمدت فيها على ٣١٨ رواية مختلفة لحكاية سندريلا، كما تتبعت أيضًا مسار انتشارها فى أرجاء العالم. (عبدالحميد يونس)



## حرف اللام

**لانج، أندرو A. Lang:** أديب وعالم اسكتلندى ومؤسس الميثولوجيا العلمية. وقد ولد فى سلكيرك ودرس فى جامعة سانت أندروز فى كلية باليول بأكسفورد. ثم ذهب إلى لندن ١٨٧٥ وأصبح صحفيًا. وكان لانج أول من لاحظ العلاقة الوثيقة بين الميثولوجيا والأنثروبولوجيا والإثنوجرافيا. وكان له أثر بالغ فى تسفيه آراء ماكس مولر غير العلمية ومدرسة الميثولوجيا الشمسية، وكان أكبر خصم لنظرية بنفى عن الأصل الهندى للحكايات. وأعظم عمل له هو تطبيق "البقايا الحية" لتايلور كطريقة فى فحص الحكاية الشعبية. ومهما يكن من أمر فإنه لم يكن يرى أن كل الحكايات الشعبية المتماثلة يمكن شرحها بتفسير أنثروبولوجى. ومن مؤلفات لانج الأخرى "بلاد فرنسا القديمة وأغانيها الشعبية" (١٨٧٢) و"العادات

والأسطورة" (١٨٨٤) و"كتاب الفيرى (الكائن الخرافى) الأزرق" (١٨٨٩) و"حكايات بيرو الشعبية" (١٨٨٨) و"كتاب الفيرى (الكائن الخرافى) الأحمر" (١٨٩٠) و"السحر والدين".

(عبدالحميد يونس)

**لايستنر، لودفيج** (١٨٤٥–١٨٩٦) L.Laistner: قس ألمانى وعالم وكاتب ولد فى إسلنجن بفرتمبوج. وقد تحول للكتابة فى عام ١٨٨٠. وقد طور النظرية القائلة إن كل الحكايات الشعبية والأساطير يمكن فهمها عن طريق الأحلام ومعانيها، وإن أحداث الحكاية الشعبية نشأت أصلاً فى الأحلام، وذلك فى كتاب "لغز أبى الهول". وكان يهتم بصفة خاصة بالأحلام التى تثير فى النفوس الكآبة والخوف. ونشر بالتعاون مع هيسى كتاب "كنز الحكايات" من أربعة وعشرين مجلداً (١٨٨٤–١٨٨٨) وغيره من الكتب الثقافية والأدبية، كما وضع كتاب "حكايات من الزمن القديم" (١٨٨٢) وكتابى "نماذج من ملحمة النيبيلونج" (١٨٨٧) وكتاب "أسماء شعبية ألمانية" والقصيدة الملحمية "عروس باربا روسا" (١٨٧٥). (عبدالحميد يونس)

**اللغة** Language: ثمة مداخل كثيرة فى تناول اللغة. ويدلنا التفكير السليم أن اللغة هى الأداة المستعملة فى توصيل الأفكار. ومن ثم، فإن المعنى و"نقل" المعنى أمران أساسيان لتعريف ما هى اللغة. ومن شأن هذه النظرة أن تعتبر أن الذات لديها أفكار، وأنها بدورها تعبر عن هذه الأفكار من خلال اللغة فى صورة الكلام. وإذا نُظر إلى لغات معينة بهذه النظرة فالراجح أن يتم إنتاج هذه اللغات



المعينة بواسطة ثقافات معينة، ولكن ليس من الضرورى أن تتحكم فى الأفكار الاعتبارات الثقافية (وبعبارة أخرى نقول: إن قضية المعنى قد تدور حول مسائل الطبيعة البشرية، وحول علم النفس، وعلم وظائف الأعضاء، وما إليها من العلوم). ويترتب على ذلك، ووفقًا لهذا التصور، أن يكون المعنى فى أساسه مسألة تتصل بمقاصد المتكلم وأهدافه.

وتناوئ هذه النظرة وتختلف حولها مجموعة من وجهات النظر الأخرى، والتى منها مثلاً، الاتجاهات الفكرية المرتبطة بنزعة ما بعد الحداثة، وبالنزعة البنيوية، ونزعة ما بعد البنيوية. واللغة فى رأى هذه الاتجاهات تنتج المعنى، ولكنها لا تنتجه من خلال ما يقوم به متكلم مستقل عن اللغة من تأكيد لقول يعبر عن مقصده تعبيراً منعزلاً عن هذه اللغة المستخدمة، والسبب فى ذلك أنه لولا وجود اللغة (منظوراً إليها بوصفها نظاماً للعلامات، أو بوصفها عملية دلالية مستقلة أنطولوجيًا عن تكوين الذاتية المتحدثة بهذه اللغة). والسبب فى ذلك أنه لولا وجود اللغة ما وُجد هؤلاء "المتكلمون"، وما وجدت هذه "المقاصد". كما أن المتكلمين يمثلون جزءًا من أجزاء اللغة، ومن ثم فلا يعتبرون سابقين عليها فى الوجود. وقد قدمت الفلسفة التحليلية – فيما تركه أصحابها من تراث فكرى – عدداً من التصورات عن اللغة والمعنى التى لا تعتمد فحسب على وجود نموذج من نماذج الذاتية أو الوعى الذاتى لتبنى عليه أسسها الفكرية، وإنما تمتد فى اتجاه استيعاب ما للغة من مسلمات وشروط منطقية وبنيوية بوصفها أموراً مهمة فى فهمنا لأمثال هذه القضايا (كقضية اللغة وقضية

المعنى)؛ هذا بينما يتصور لاكان – فى نموذجه القائم على مبادئ التحليل النفسى – وجود صلة ما بين تكوين اللاشعور واللغة (أى أنه يزعم أن اللاشعور يتكون أو يتشكل على نحو ما تتكون اللغة).

وعلى نفس القدر من الأهمية بالنسبة لأى تصور عن اللغة تأتى أمور: الأفكار الخاصة بالتصور وتلك الخاصة بالإشارة أو الإسناد. وعلى ذلك، يمكننا طرح بعض الأسئلة مثل: "هل تمثل اللغة العالم لنا، أم أنها تؤلفه أو تركبه لنا؟" أو: "هل تنجح اللغة فى الإشارة إلى الكيانات "اللا- لغوية؟" وتقتضى هذه الأسئلة منا الاهتمام بالقضايا ذات الصلة بمجالات الميتافيزيقا، والأنطولوجيا (مبحث الوجود) ونظرية المعرفة. شاهد ذلك مثلاً، أن تصور ديريدا عن التراث الميتافيزيقى للغرب ينظر إلى هذا التراث بوصفه تجسيداً لمجموعة من المسلمات عن طبيعة المعنى والمقصد. وتشتمل هذه المسلمات على ذلك التصور الذى يقول إن المعنى مسألة تتعلق "بحضور" المتكلمين، وإن الكتابة بدورها تأتى فى المقام الثانى بعد الكلام الحى داخل النظام التدرجى للمعنى: فالمتكلمون ينتجون بكلامهم المعانى، ولكنهم يحتاجون للكتابة ليحفظوا الحضور الحى لهذه المعانى حتى يستمر باقياً فى حالة غيابهم. وبالمثل، فإن وجهة النظر التى ترى أن الذاتية (أى الذات أو الشخص المتكلم) هى مصدر المعنى (أى: منتج المعنى) تفترض مسبقاً أن للذات وجوداً معيناً قبل وجود المعنى (أى أن هذه الذات، وبمقتضى تكوينها، لها كفاءة تستطيع بها توليد المعنى)؛ وذلك بينما تهتم الأسئلة المطروحة لتفهّم طبيعة المعرفة (أعنى بها الأسئلة الإبستمولوجية) – تهتم هى الأخرى – باللغة فيما يتصل بالموضوعات التالية:



(١) قدرة أو كفاءة اللغة فى الإشارة إلى الخبرة "اللا-لغوية" أو قدرة الخبرة "اللا-لغوية" على الإشارة إلى اللغة،

(٢) المعايير اللغوية للأعراف التى تحدد ما يعد معرفة لدى أى مجتمع من المتكلمين. وعندما تأتى قضايا المعيارية والمجتمع فى الصدارة، فلابد لأى تصور عن اللغة أن يبدى الاهتمام بالعوامل الثقافية التى يتضمنها بناء المعنى.

ولعل من الموضوعات التى تتسع للبحث والتساؤل، موضوع ما إذا كان من الممكن الحديث – مطلقًا – عن اللغة بمعنى عام، أم لا (مع مراعاة أننا نستعمل لفظ Language المبدوء بحرف L الكبير إشارة إلى اللغة بصفة عامة وليس إلى لغة معينة). ويؤكد واقع الأمر أن كثيراً من النظريات (ومنها مثلاً النظرية البنيوية) تقوم – على أقل تقدير – بالانتفاع الضمنى بذلك المعتقد الذى يؤمن بأن للغة خواص يمكن وصفها، وأن هذه الخواص يمكن تطبيقها بصورة شاملة على جميع اللغات. وسبب ذلك أنه لولا الاستناد إلى هذه النظرة لما استطاعت البنيوية أن تدعى أحقيتها فى وضعها باعتبارها وصفاً "علمياً" للغة.

ومع ذلك، فإن "اللغة" – بصفة عامة – قد تكون وفقًا لهذا المعنى عبارة عن مفهوم ذى صلة وثيقة لا تنفصم بمشكلات الميتافيزيقا، لأن ما يشير إليه المرء عند استعماله لكلمة "اللغة" لا يمكن إظهاره بوضوح أو عرضه بالطريقة التى يمكن بها عرض المدلولات الخاصة التى يتضمنها أو يدل عليها قول ما. وكمثال آخر على هذا المفهوم كلمة "الكون": فمدلول هذه الكلمة كيان شامل لا يمكن الإشارة إليه،

وذلك لأسباب عديدة أقلها أن نفس محاولة الإشارة إلى "الكون" ستكون حتمًا جزءًا مما يراد الإشارة إليه. وبالمثل، فإن الكلام عن "اللغة" وفى الحد الأدنى من التعبير، يفترض مسبقًا أن المرء باستطاعته أن يشير إلى كيان شامل يتحتم أن يكون التعبير الذى يشير إليه جزءًا من هذا الكيان، وذلك لأن هذا التعبير إنما هو تعبير لغوى (وهى مشكلة ذات صلة بكلام راسل عن التردد والارتياب. انظر أيضًا: أنساق التفسير الكبرى). (موسوعة النظرية الثقافية)

**اللغة السرية**: هى لغة شعبية سرية خاصة بطوائف من الحرفيين وأرباب الصنائع الشعبية، وهى تتداول بينهم مشافهة يتفاهمون بها دون سواهم، ليست مكتوبة أو مدونة، ولا يعرف لها مؤلف أو مبتدع. أول من تحدث عن اللغة السرية فى مصر هو محمد لطفى جمعة، باعتبارها لونًا من ألوان المأثورات الشعبية، وقد وضع قاموسًا لهذه اللغات السرية أسماه "قاموس ملاحن السوقة أو لغة الأرغوت أو السيم بين الطوائف، ١٩١٦"، وأورد فيه مئات الكلمات التى يستخدمها النجارون والحدادون والمنجدون، وغيرهم من أصحاب الحرف الشعبية فى مصر، كما يضم القاموس ملاحن طوائف المجرمين كالنشالين واللصوص من الخارجين على القانون والآداب.

ومن أسباب نشأة اللغة السرية الرغبة فى التعبير عما يجول فى نفوس أفراد بعض الطوائف بحرية تامة دون إحراج الشخص المقصود، إلى جانب توفير الأمان لأفراد هذه الطوائف، وخاصة إذا كانت أعمالهم تخالف القانون أو الآداب. ولهذا كانت طائفة المجرمين هى أهم طائفة تنتفع باللغة السرية، فلديهم ألفاظ للدلالة على رجال الشرطة وأنواع



السرقة وألفاظ التخدير. وقد ترجع بعض ألفاظ اللغة السرية إلى أصول عبرية أو فارسية أو تركية أو هندية، وعلى سبيل المثال كان اليهود فى مصر يستأثرون بتجارة المصوغات الذهبية، فاصطنعوا لأنفسهم لغة سرية فيما بينهم ترجع إلى أصول عبرية حتى يسهل عليهم غش الزبائن، إلا أننا نلاحظ أن بعض مفردات اللغة السرية مستمدة من الحرفة ذاتها، وفيما يلى نماذج من هذه اللغة:

* **الصناعة**: منها: (أحاد: قرش صاغ)، (خميشة: خمسة)، (خشتأ: امرأة)، (دفشة، امرأة)، (دفش: رجل)، (شيشة: سته)، (عنترة: عشرة)، (مشط: ريال).

* **المنجدين**: منها: (إبرة: امرأة)، (بنت البيضة: الجبن)، (بنديرة: قرص المنجد)، (سرور: شاى)، (سرور مأسورة: قهوة)، (طراحة: مرتبة)، (عديب: منجد ماهر)، (فينو: الخيط)، (قطونة: امرأة)، (الكستبان: صاحب الشغل).

* **الخيامية**: منها: (ابن البحر: السمك)، (برايس: خبز)، (بنت اليمن: قهوة)، (زمارة: سيجارة)، (اللجوأة: المرأة الجميلة)، (مقص: ولد)، (ياجادر: ياراجل).

* **الطباخين**: منها: (اشكيها: قم واكتف بما أكلت)، (جعفر: طعام بايت)، (حبشية: الملوخية)، (حصا: أرز)، (ساطور: صاحب المحل)، (شاويش: أرز بالصلصة)، (عنبر: بطاطس)، (مبرومة: البامية).

* **الحمامية**: منها: (بياضة: الصابونة)، (تابوت: صاحب الحمام)، (جرارة: حذاء)، (دقاميق: نقود)، (دوشق: ولد)، (رجيعة: بنت)، (الكبوتية: المعلمة)، (المعشتة: الفوطة). (سليمان محمود)

للمزيد انظر: محمد لطفى جمعة، مباحث فى الفولكلور، ثلاث مقالات عن "السيم أو اللغة الرمزية"، جريدة أخبار الأدب، القاهرة.

**اللغز (وكذلك الفزورة، الفطوة، الأحجية، الحزورة...إلخ):** أحد أقدم أجناس الأدب الشعبى انتشاراً فى الثقافات المختلفة. وهو سؤال سريع الخاطر يطرحه السائل على مجيب يكون مضطراً إلى تقديم إجابة كفؤ. واللغز فى جوهره استعارة جيدة التكوين قد تحتوى على عنصر الفكاهة لاحتوائه على عنصر المفاجأة. وقد عرّف اللغز عدد من القدماء فى العربية بأنه من ألغز اليربوع، "إذا حفر لنفسه مستقيماً، ثم أخذ يمنة ويسرة ليعمى بذلك على طالبه، واستعمل اللفظ المتشابه فى اللغز طلباً للمعاياة والمحاجاة". وفى معجم الفولكلور يعرف على النحو التالى: "على عكس الفكرة الذائعة التى تقول بأن الألغاز مجرد أحاج كلامية يخترعها ملغزون فى حفلات المساء، فإن الألغاز تبلغ مكانة الأساطير والأقاصيص والأمثال باعتبار أنها واحدة من أقدم نماذج التفكير الناضج المستقر".

ويحدد بعض الدارسين اللغز على أساس بنيوى وعلى رأس أولئك أرشر تايلور الذى عرفه من حيث طبيعته وشروطه فى إطار الغموض الذى قد يكون ناجماً عن وجود عنصر المفارقة Paradox، أو التناقض الداخلى، أو الصراع الكامن فى اللغز نفسه، ضمن شروطه الوصفية. أما جورج ودندس فقد اقترحا تعريفاً بنائياً أو معمارياً للغز يجعله قسمين: الألغاز التقابلية، والألغاز غير التقابلية، غير أنهما يقترحان ثلاثة تفريعات للألغاز التقابلية طبقاً لنمط الغموض الذى تنطوى عليه.



ويميز الفولكلوريون عادة بين دائرة أوسع من الأسئلة التقليدية التى تطرح بقصد إرباك أو اختبار المجيب وبين اللغز فى حد ذاته. فاللغز فى ذاته يتطلب (أ) سؤالاً يتضمن جواباً فى تركيبه. (ب) حلاً يمكن الوصول إليه من خلال المعلومات التى احتواها السؤال. (ج) قاعدة من المعرفة الثقافية العامة للمؤدى والمجيب (المشاركة فى اللغة، النظرة إلى العالم، و/ أو المجاز والاستعارة). (د) مَخْرج خلال التقاليد المعينة للسياق الأدائى.

ومن أقدم نماذج اللغز القديمة لغز "أبوالهول" الذى يصوره كائناً على هيئة نصف امرأة ونصف حيوان طار إلى جدران قلعة طيبة وطرح لغزاً على الشباب هناك "ما هو الشىء الذى يسير على أربع فى الصباح، وعلى اثنتين فى الظهيرة، وعلى ثلاث فى المساء". وعندما لا يفلح الشاب فى الإجابة الصحيحة يكون مصيره الموت. وبعد أن التهم أبوالهول ابن الملك سريون، وعد الملك بأن يهب ملكه لأى شخص يستطيع إجابة اللغز. واستطاع أحد الشباب الغرباء (أوديب) أن يجيب بقوله: "الإنسان يحبو فى طفولته، ويمشى منتصباً فى شبابه، وينحنى على عصا فى كبره". ولذلك قتل أبوالهول نفسه. وهناك لغز الإسكندرية ولغز بلقيس ولغز أوديب وغيرها.

وتنبثق الألغاز من الخصائص المميزة لبيئة الجماعة، والبيئة اللغوية. فكل ثقافة تبنى ألغازها على ممارسات ومفردات شائعة ومن ثم تسهم فى حيوية الثقافات التى تنسج منها مادتها. وهى تقوم فى نفس الوقت بدورها الأساس كوسيلة للتسلية. وتلعب دوراً حيوياً فى تنشئة الأطفال، وفى الصراع الاجتماعى، وفى تعلم قواعد القيام بالدور وفق كل بيئة سواء بالنسبة للكبار أو الصغار.

وبعيداً عن اللغز فى حد ذاته، فإن هناك ما يطلق عليه لغز الخلاص ، الذى سمى بهذا الاسم لأن حياة قائله توهب إليه Neck Riddle إذا لم يستطع المستمع تخمين الإجابة. وهو يتميز عن اللغز العادى فى أمرين: (١) أن مرجعية المعلومات التى يطلب الإجابة عنها تكون لدى الملغز وحده، (٢) أن السؤال يشير إلى حقيقة ما لا تعرف إلا من قبل صانعه. ومن أنواعه الأخرى ما يسمى اللغز التكميلى الذى يعتمد على كلمات لا معنى لها تحل محل كلمات أخرى تصف حدثاً آنياً. وهناك من الألغاز ما يسمى "سؤال الحكمة" يتطلب إجابة تقوم على إعادة التخصيص والتدقيق أكثر من اعتمادها على المعلومات الثقافية، فليس مفتاح الحل متضمناً فى السؤال مثل: ما هى أول عملية فى الكتاب المقدس؟ هى نزع ضلع آدم لتخلف منه حواء. وهناك اللغز الفكاهى، ولغز المغالطة، وغير ذلك من الأنواع.

وقد حدد بعض الدارسين بنية اللغز عموماً – والعربى بصفة خاصة – فترى نبيلة إبراهيم أن بنية اللغز تتكون من خمسة أجزاء هى: الاستعارة والمجاز، والعنصر الثابت بينهما، والعنصر المتغير بينهما، والصورة الكلية، والإجابة أو الحل. بينما يرى محمد رجب النجار ثلاثة عناصر أساسية هى: ١– شئ موصوف (مقصود مجهول). ٢– وصف لهذا الشىء. ٣– عبارة مضللة، إلى جانب عنصر فرعى رابع هو صيغة اللغز الاستهلالية أحاجيك أو حجياك... وصيغته الختامية.

ويعرف اللغز بأسماء عديدة فى الوطن العربى فهو فى مصر فزورة وجمعها فوازير أو حزيرة. وفى صعيد مصر يعرف باسم زغل



أو جفل وهو تحريف لكلمة لغز، ومن أمثاله: "أبويا بنا لى قصر يا عز بنيانه تعد نجوم السما ولا تعد طيقانه" (الحل: الغربال). وهناك نوع من الألغاز المنظومة فى صعيد مصر يسمى "الرباطات"، وهو صعب يلزم السامع أن يتعلمه ويحفظ له شرحاً أو يرد عليه بتركيب منظوم.

وفى منطقة الخليج والجزيرة والعراق يختلف اسم اللغز من قطر إلى قطر، إذ يسمى الغطاوى فى الكويت، والقبايا والفوازير والحجايا فى السعودية، والحزورات أو الحزازير فى العراق. ومن نماذج الغطاوى الكويتية:

أسود ليل، وما هو بليل    له جناحان، وما هو بطير
له حوافر، وما هو بخيل
(بيت الشعر أو الخيمة)

ومن الغطاوى فى الكويت أنواع تسمى الريحانى، والورسعى، والأبجدى. ومن أمثلتها الشعرية عن "اللسان":

أنشدكم عن حلو مر    موجود مع كل الناس
فيه الخير وفيه الشر    وبأسبابه تروح أنفاس
لغز تراه مفسر    موجود حوال الراس

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير فى الأدب الشعبى؛ رشدى صالح، فنون الأدب الشعبى؛ محمد رجب النجار، الألغاز الشعبية فى الكويت والخليج العربى؛ Richard Bauman, Folklore, Cultural Performances and Populer Entertainments, Riddle by Thomas A. Green, Oxford University Press.

**اللفظة أو القول**: Utterance اللفظة أو القول، عند فولوشينو V.N. Voloshinov، هو الوحدة الأساسية "للواقع المحسوس للغة". ويتميز القول أو اللفظة عن المفاهيم الأخرى التى منها مفهوم "الصيغة اللغوية"، والتى تُستنتج – خلافًا لمفهوم القول أو اللفظة – من خلال تجريد واقع اللغة، والتى يميل بعض المفكرين – مثل سوسير – رغم ذلك، إلى التلميح بوجود تطابق بينها وبين الواقع. ومع أن فولوشينو يستعمل مصطلح "فعل الكلام" أحيانًا بوصفه مرادفًا لمصطلح "اللفظة أو القول"، فإن كتاباته توضح أن مفهومه هذا يشمل كافة أشكال استعمال اللغة، ومن ثم فإنه ينطبق، مثلاً، على النصوص المكتوبة أو التفكير كما ينطبق على الكلمة المنطوقة تماماً.

ويرى فولوشينو أن القول يتصف بكونه حواريًا واجتماعيًا. وفى رسمه للخطوط الرئيسية للصفة الأولى للقول يطرح بعضاً من الأفكار المعروفة جيداً (وإن لم تكن هى الأفكار الوحيدة أبداً) والتى تعالج مفهوم الحوارية، والذى طرحته جماعة باختين الفكرية التى ينتمى فولوشينو ?إليها. ومن هذه الأفكار النظرية التى تذهب إلى أن كل لفظة أو قول إنما هو عنصر فى حوار مستمر – أو "مرحلة" من مراحل "مسيرة متصلة من التواصل الشفاهى" – وإلى ما يترتب على ذلك من أن كل لفظة أو قول يجيب على قول سابق عليه أو على ألفاظ سابقة عليه، كما تذهب كذلك إلى أن كل قول يتشكل وفقًا لما يتوقعه الناطق به من استجابات أو اعتراضات المخاطبين على ما قد ينطق به.



وربما أمكن تلخيص فكرة فولوشينو ?عن الطبيعة الاجتماعية القول أو اللفظة بأنها – فى نظره – تخضع فى تعيين موقعها، وتوجيهها، وتحديدها للاعتبارات الاجتماعية. وفى كتابه بعنوان "الماركسية وفلسفة اللغة" يتداخل تفسير ما للقول من طبيعة اجتماعية مع تفسير ما له من طبيعة حوارية. ومن العناصر الكبرى التى يتكون منها هذا التفسير تلك النظرية الخاصة بالتخاطبية Ad-dressivity التى يتسم بها القول. ومفاد هذه النظرية أن القول يوجه دائماً إلى مخاطب. وليس من الضرورى أن يكون هذا المخاطب شخصاً موجوداً أو حاضراً مع المتلفظ بهذا القول. ولا هو من الضرورى كذلك أن يكون هذا المخاطب شخصاً حقيقياً، كما يشير إلى ذلك فولوشينو .بل يمكن تصور المخاطب فى صورة "ممثل" لفئة اجتماعية معينة. ويصوغ فولوشينو رؤية للقول تذهب إلى أن ذلك القول إنما يقرره – وبنفس درجة التأثير – المتكلم والمخاطب، وأنه لذلك يكون "ثمرة العلاقة التبادلية بينهما". وبهذا الشكل يشير فولوشينو إلى إمكان النظر إلى القول باعتباره خاضعاً للاعتبارات الاجتماعية "بسبب اشتراط وجود أكثر من شخص لإمكان التلفظ به" أو باعتباره محصلة تأليف مشترك بين طرفين.

وثمة رؤى وأفكار أخرى فى مجال اللفظة أو القول تضمنتها مقالة فولوشينو بعنوان "الخطاب فى الحياة والخطاب فى الشعر". وفيها يطرح نظرية مؤداها أن السياق غير المنطوق – الذى يفترض وجوده كل من الناطق والمتلقى – يمثل إلى جانب المكون المنطوق جزءاً من اللفظة أو القول. وهو يفترض وجود ثلاثة عناصر قد يتألف

منها سياق القول فى الحياة اليومية: الوضع المكانى – الزمانى للمتحاورين المشتركين فى الحديث، ومعرفتهما المشتركة وفهمهما المشترك لهذا الوضع؛ وأخيراً تقييمهما المشترك له. ويشير إلى أن هذا السياق المفترض حدوث القول فيه يساهم فى تحديد معنى القول. ويذهب فولوشينو فى مقارنة عقدها بين القول الشائع فى الحياة اليومية والقول الشفاهى الجمالى، إلى أن القول الأخير لا يعتمد فى معناه على سياقه غير المنطوق بنفس درجة اعتماد القول الشائع فى الحياة اليومية.

ويعتقد فولوشينو كذلك أن مظاهر "الجوهر الاجتماعى" الكامن فى كافة أشكال الأقوال تظهر واضحة وضوحًا نسبيًا فى القول الشائع فى الحياة اليومية. وللتنغيم (أى: أسلوب الأداء الصوتى من حيث رفع وخفض طبقة الصوت أثناء الكلام) الذى يحدث فى القول المستخدم فى الحياة اليومية أهمية خاصة فى هذا المقام. فهو من خلال تعبيره عن القيم الشائعة، يكشف عن ارتباط هذه الأقوال بما يحيط بها من بيئات اجتماعية. كما أنه يكشف عن وجود علاقة "تفاعل اجتماعى" ليس فقط بين الناطق بهذا القول، أو قل صانعه، وبين "المستمع إليه"، بل إنه ومن خلال توجيهه للقيم الاجتماعية، وتوجيهه لما يرتبط بهذه القيم من نزعة للتشخّص أو التجسّد نحو هدف هذا القول، يكشف كذلك عن وجود هذه العلاقة التفاعلية الاجتماعية بين الناطق/ أو المتكلم وبين موضوع هذا القول أو "بطله".

وقد أسهم ميخائيل باختين (١٩٨٦) ببعض النظريات التى تناولت موضوع اللفظة أو القول، والمشابهة لما طرحه فولوشينو ?فى



هذا الصدد، وذلك بالرغم من أن باختين، وخلافًا لفولوشينو?، لا يعتبر نفسه مساهمًا فى صياغة رؤية فلسفية ماركسية للغة. زد على ذلك، أن كتابات باختين تحمل قدراً أكبر من التركيز على التفرقة العرفية بين القول (أى: التفوه بالكلام) والجملة، وذلك من حيث أن الأول يصور باعتباره توظيفًا للجملة أو للجمل فى مجال التواصل اللغوى. وتوجد مثل هذه التفرقة فى أعمال يورجن هابرماس (١٩٧٩)، حيث يُنظر إلى القول على أنه غاية النزعة العملية العامة، وهو اتجاه يعتبره هابرماس نقيضًا لاتجاه علم اللغة الذى يُعْنَى بالجملة المجردة. (موسوعة النظرية الثقافية)

**لقمان**: حكيم معمر عرف فى الجاهلية وترد مأثوراته بكثرة فى كل الأدبين العربيين الكلاسيكى والفولكلورى. أوضحت الحفائر أصوله البابلية، وبالتالى فهو أسبق من "أيسوب"، أهم من جمع الحكايات الخرافية على لسان الحيوان. وإن كان البعض يجد بينهما ألوانًا كثيرة من الشبه، فلقمان– كما تقول بعض الحكايات – كان عبداً حبشيًا (مثل أيسوب) نسبت إليه الكثير من الحكايات والأمثال والحكم حتى أضحى شخصية أسطورية. جمع المستشرق الألمانى المولد الفرنسى الثقافة والإقامة "جوزيف درنبورج Joseph Deren-bourg (1811-1895) مجموعة الحكايات الخرافية المنسوبة للحكيم لقمان ونشرت بالفرنسية والعربية عام ١٨٥٠ . ومنها حكايات تكاد تكون بنصها عند أيسوب مع تحويرات قليلة: فالأسد، والإنسان، والمباهاة بالقوة والبأس، والرسم الموجود على الجدران.. وتفاخر الثعلب والقرد بنبالة المحتد، ورد الثعلب بأن الموتى لا يروون

الحكايات، وليس فى استطاعة واحد منهم أن ينهض ليكذبك! ومطرقة الحداد التى لا توقظ كلبه من نومه..إلخ. هذه الحكايات كلها موجودة عند "لقمان" و"أيسوب".

ويذهب بعض الباحثين إلى أن "مجموعة الحكايات الخرافية" عند لقمان– ومعظمها على لسان الحيوان – كانت قد جُمعت فى القرن الثالث عشر الميلادى، وكان عددها أربعين حكاية. ومنها حكاية غصن الشوك الذى طلب من البستانى أن يسقيه لكى يأخذ الملوك من زهره تيجانا لهم، فأخذ البستانى يرويه كل يوم والغصن ينمو ويترعرع حتى سحق البستانى فى نهاية الأمر. ومنها قصة وردت على لسان "يوثام "Jotham فى سفر القضاة عن الأشجار التى راحت تبحث لها عن ملك فرشحت شجرة الزيتون لتكون ملكة عليها. غير أن الزيتونة رفضت قائلة "أأترك دهنى الذى به يكرمنى الله والناس وأذهب لكى أملك على الأشجار؟! ثم قالت الأشجار للتينة.. لكنها أجابت: أأترك حلاوتى وثمرى الطيب وأذهب لكى أملك على الأشجار. فقالت الأشجار للكرمة تعالى أنت، واملكى علينا" فرفضت...إلخ (سفر القضاة الإصحاح التاسع: ٧–١٥).

ويعتقد بعض الباحثين أن لفظ لقمان Lokman تحريف لاسم "سليمان" مع إضافة لقب الحكيم لكل منهما. وتقول الرواية العربية إنه اختار أن يعيش ما يعادل عمر سبعة نسور. وقد مات فى اللحظة نفسها التى هلك فيها النسر السابع لبد. ويعد النسر الشعار الذى يدل على طول العمر عند العرب. وقد اقترن اسم لقمان بالحكمة وضرب الأمثال. ويطلق عليه بعض المستشرقين اسم "أيسوب العرب".



(إمام عبدالفتاح، عبدالحميد يونس)

**لهجة**: اللهجة تنويعة أو صيغة من لغة معينة، خاصة بجماعات اجتماعية أو محلية معينة، أو بشريحة معينة من الأفراد. وغالباً ما يقتصر استخدام هذا المصطلح على الصور المختلفة عن اللغة الفصحى أو المكتوبة. هذا برغم أن تلك اللغة الرسمية قد تعد هى نفسها لهجة أخرى خاصة بطبقة وسطى متعلمة. إن الحدود بين ما يعد لغة مستقلة، وبين ما يجب تصنيفه على أنه لهجة من نفس اللغة غالباً ما تكون غير واضحة، لأن التمييز بينهما أمر تعسفى، كما هو الحال على سبيل المثال بالنسبة للهجات (أو اللغات) التى يفهم كل منها الأخرى بشكل جزئى وليس كلياً.

(موسوعة علم الإنسان)

**اللهجة العامية**: للمصريين لهجة عامية خاصة، ولهجة القاهريين تخالف لهجة الصعايدة، وهما يخالفان لهجة الشراقوة والبحاروة؛ وعلى العموم ربما كانت لغة القاهريين أوضح وأرقّ من لغة البلاد الأخرى كالشام والعراق.

وبعض البلاد المصرية ينطق القاف جيماً، والقاهريون ينطقونها همزة. ولكل بلد اصطلاحات خاصة فى بعض الاستعمالات. ولنسق مثلاً للغة العامية أخذاً من مجلة الأستاذ لعبدالله النديم، فقد كان يكتب أحياناً باللغة الفصحى، وأحياناً باللغة العامية، وهذا حوار بين ألف وباء:

"(أ) انت بسّ رايح مصر جاى من مصر! ما سمعتش لنا شىء على اللى زىّ حلاتنا.

(ب) اللى زىّ حلاتك رايح أسمع عليه إيه؟ إنت راجل فلاّح فى غيطك، وتقضى عمرك وانت سارح فى الغيط رايح البيت، جىّ من البيت زىّ حصان الطّاحون يقضى عمره ما بين الدورة ودار الدواب.

(أ) هوّ أنا ناكر أنى فلاح! ما أنا فلاّح بن فلاّح، يعنى أنت اللّى ابن جندى ما انت فلاّح زَيى.

(ب) أنا مش مقصودى أعايرك، دنا فلاّح ابن فلاّح، ولكن باقلك انت راجل فلاّح يعنى ما حدش عارفك يحكى فى حقك حاجة فى مصر.

(أ) باسالك عن كده قصدى أقول إذا كان واحد زيى فى مصر له حكاية يعرف يخلصها.

(ب) إن كنت رايح مصر علشان تعطر لبنتك ولا تفصل لابنك اللى رايح تطاهره، كل شىء تلاقيه هناك. وان كنت رايح تقضى حاجة للغيط زى ساقية ولاّ محراث ولاّ قصبية برضه تلاقى. بس ركك على الفلوس.

(أ) دنا ما بديش كده، قصدى إذا كان واحد زى حالاتى له فدانين طين، وبقالهم سنين وايام، ومعاه بيهم حجة ولا بتقسيط ميرى وبيدفع مالهم، وجاه واحد كبير شوية، يعنى عضمة خشنة وقال له الفدانين دول بتوعى وبده ياخدهم غصب، اكمنه كبير المقام. يعنى إذا رفعت عليه أضية أكسبها.

(ب) يا مغفل، الناس دلوقت مش زىّ زمان، دلوقت فيه مجالس وقوانين وقضاة وحكمهم زىّ بعضه فى الكبير والصغير والضعيف والقوى. تلاقى الحمّار من دول إذا كان له قضية حتى عند واحد



باشا تجيبه المحكمة قدّامها من غير ما يعصى ولا يخالف. وانت بتقول إنه الأرض أرضك ومعاك بيها حجة، دى كلّها أمور تثبت لك الدنيا مش بسّ الفدّانين. انت تروح ترفع قضية فى المحكمة ولا تسأل إن كان عضمة خشنة واللاّ ناعمة والمحكمة تحكم لك غصب عن عينه. انت توكّل واحد أبوكاتو وتوكل على الله.

(أ) بَس خايف يروح يترجّى القضاة الذوات ويعملوا خاطر لبعض تقوم تروح علىّ المصاريف.

(ب) إوعى تصدّق! دلوقت جنس تانى. والقضاة بياخدوا ماهيات كفاية وما تسبيش الحق.

(أ) بأه ما خدش كام نصّ، أبرطل بيهم القضاة علشان يخلّصوا.

(ب) إوعى تعملها يا مشوم لاحسن تروح فى شربة مية، هو يقدر واحد دلوقت يبرطل قاضى. الدنيا دلوقت ماشية على سنجة عشرة، إوعى يضحك عليم وياخد فلوسك، ويقول لك أنا قلت للقاضى، أنا عملت، أنا سويت، مافيش كلام زى ده دلوقت، روح اعمل عليه قضية ولا تبالى، وربنا ياخد بيدك ويقضى حاجتكّ.

ولهذه اللغة العامية بلاغة كاللغة الفصحى. ولهم فيها تعبيرات ساحرة ولهم الشعر الجميل. مثل:

تزوجت البطالة بالتوانى ... فأولدها غلاماً وغلامه
فأما الابن لقبه بفقر ... وأما البنت سماها ندامه

كما أن لهم الأزجال اللطيفة والمواويل الرشيقة. وميزاتها أنها تحيا كل يوم فى البيت والشارع، والروايات التمثيلية. ويكسبها ذلك

حيوية ومرونة أكثر من اللغة الفصحى. والمتتبع لكلام العوام يرى فيه التشبيهات الجميلة والعبارات القوية مثل: الله يجازى أوامك، ماذا فعلت يا بعيد. ومثل: يا عطارين دلونى الصبر فين أراضيه، ولو طلبتوا عيونى خدوها بس ألاقيه. ومثل قولهم فى السباب "ياعملة جديدة". ومثل قولهم فى الغناء: "البحر بيضحك لى وأنا نازلة أدلع أملا القلل". ولو عددنا ذلك لطال بنا القول فلنكتف بهذا القدر.

وقد ترقت اللغة العامة فى الأزمنة الأخيرة وأخذت كثيراً من اللغة الفصحى، فتسمع العامى مثلاً يقول: "فهمت دا بالقريحة". والفضل فى ذلك للمجلات والإذاعات التى لا تتزمت باستعمال اللغة الفصحى، وبقدر ما ارتقت اللغة العامية نزلت اللغة الفصحى لتقابلها فى منتصف الطريق. وكان من أسباب ضعف التعليم وعدم انتشار الثقافة أن للمصريين لغتين متميزتين: الفصحى والعامية، وبينهما خلاف كثير. ولو كان لهم لغة واحدة أو لغتان متقاربتان لقلل ذلك من العوائق أو أزالها.

ومما يؤسف له أن أدباءنا لا ينتجون إلا باللغة الفصحى، أما العوام فليس لهم أديب ولا يجدون ما يتغذون به إلا شيئًا قليلاً تافهًا فقل أن يحدثهم أحد فى الراديو بلغتهم، وقل أن يكتب لهم كتاب بلغتهم، وفى ذلك خسارة كبرى. وقد اقترحت من أجل ذلك أن يكون للأدباء فى بعض الأحيان لغة شعبية ساكنة أواخر الكلمات، متحررة من الإعراب الذى هو أكبر عقبة للعوام. ولكن اللغة قلما تصنع. والزمن كفيل بحل هذه المشكلات. (أحمد أمين)

وتبتعد اللهجة العامية المصرية عن الفصحى فى شيئين هما:



الإعراب وتركيب الحروف. ولما كانت العامية تؤخذ سماعًا من الآباء إلى الأبناء فقد أصابها التغيير، كما يصيب أى عنصر ثقافى شفاهى. وكثير من الألفاظ العامية لازال يقترب من الأصل الفصيح، ولكن هناك ألفاظ أخرى دخلت إلى العامية من اللغات الأخرى نتيجة مخالطة المصريين لأهل اللغات كالفرنسية والإيطالية والتركية والفارسية والإنجليزية والأسبانية وغيرها.

ومن اللافت للانتباه أن كثرة من الأعمال الأدبية الشعبية الكبيرة كألف ليلة وليلة والسير الشعبية المعروفة، ودواوين الشعر العامى قد تمت بالمزج بين العامية والفصحى أو جاءت بالعامية. وذلك كله جاء بعد ثمانية قرون أو أكثر من الفتح العربى لمصر. وقد شهدت العامية امتحانًا على مستويين هما:

– الاهتمام بشعراء العامية وأدبائها ودراسة إنتاجهم الأدبى.

– الاهتمام باللهجات المحلية من خلال الدراسات الميدانية أو من خلال عمليات الجمع الميدانى للأنواع الأدبية الشعبية ودراستها مثل الحواديت والمواويل والقصص الغنائى والفوازير وغيرها. إلا أن ذلك كله لا يرقى إلى مستوى الدرس العلمى الجاد للهجات العامية المصرية بما تستحقه من عناية واهتمام.

(محمد الجوهرى)

للمزيد انظر: رمضان عبدالتواب، عن العامة والتطور اللغوى؛ عامر رشيد السامرائى، بين العامى والفصيح، مقال بمجلة التراث الشعبى؛ عبدالعزيز مطر، لحن العامة، فى ضوء الدراسات اللغوية الحديثة؛ رشدى صالح، الأدب الشعبى.

**لورد، ألبرت (مواليد ١٩١٧)** A.B.Lord: أحد رواد نظرية الصيغ الشفاهية "Oral Formulaic Theory" التى تنسب ريادتها إلى ميلمان بارى الأستاذة بجامعة هارفارد. حصل على درجة الدكتوراه من جامعة هارفارد عام ١٩٤٩، وعمل بنفس الجامعة أستاذًا للدراسات السلافية والأدب المقارن. ركز لورد دراساته على الجوسلار اليوغوسلافى (مغنى الملاحم) منذ منتصف هذا القرن ليدعم نظريته عن طريق تحليل الصيغ الشفاهية للملاحم. عرض فى مؤتمر الفولكلور عام ١٩٥٠ لنتائج دراساته مع بارى وديفيد بنوم حول مفهوم الصيغة الشفاهية "Oral Formula"، والموضوع الأساسى "Theme"، ورأى أنها يمكن تطبيقها على أشكال أخرى كالحكايات الشعبية والمواويل القصصية.

يحسب له رصده الدقيق لطريقة التعلم وطرق الأداء لدى رواة الملاحم اليوغسلاف التى تقوم فى رأيه على عملية انتقائية ضمن سلسلة من مراحل التذكر. وقسم طرق التعليم غلى مراحل ثلاث هى: محاولة معرفة البنية الأساسية للملحمة، ثم الانتقاء والتجريب عن طريق الصيغ الجاهزة لمحاولة إثراء البنية، وأخيراً مرحلة الاحتراف والإبداع فى الأداء الفعلى. وقد حاول أن يناهض الآراء القائلة بأن وظيفة الرواة تنحصر فى إعادة ما حفظوه بقوله إن كل أغنية مؤداة هى إبداع جديد أى أغنية جديدة وسمى ذلك "التأليف أثناء الأداء" أو "Composition in Performance".

قام لورد بخمس رحلات للجمع الميدانى فى يوغوسلافيا فى الفترة من ١٩٥٠ حتى ١٩٦٤ جمع فيها ما يقرب من ثلاث عشر ألف نص



سلافى أودعها مجموعة بارى بجامعة هارفارد، واهتم برصد التغيرات التى طرأت على الملاحم. أما كتابه "مغنى الحكايات" – الذى صدر عام ١٩٦٠– فقد كان ولايزال يعد دستور نظرية الصيغ الشفاهية، ولعله سيبقى كذلك لفترة طويلة لأنه فتح الباب لدراسات تطبيقية تالية قام بها هو نفسه أو عدد كبير ممن أتوا بعده من أتباع هذه النظرية. كما وسع فى كتابه "مغنى الملاحم والتقاليد الشفاهية" – الذى صدر عام ١٩٩١– دراساته عن الملاحم لتشمل عقد المقارنات بين عدد منها مثل الكاليفالا وليبدولف وغيرهما. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: Lord B. Albert, (1) The Singer of Talg, Harvard University Press; (2) Epic Singers and Oral Tradition, Harvard University Press; محمد حافظ دياب، إبداعية الأداء فى السيرة الشعبية، ج٢ .

**ليتش، إدموند (١٩١٠–١٩٨٩)** Leach, Sir Edmund R.: من علماء الأنثروبولوجيا الاجتماعية البريطانيين. كان له إسهاماته المؤثرة فى تطور، وإرساء دعائم الأنثروبولوجيا الاجتماعية الحديثة. كما كان ليتش من أبرز العلماء الذين شرحوا أعمال ليفى شتراوس للناطقين بالإنجليزية، وساهم فى تطور اتجاهات نظرية تأثرت بالبنيوية فى مجالات القرابة، والأنثروبولوجيا الرمزية، والأسطورة، وفى مجال دراسة الثقافة والاتصال. وشكل كتابه "إعادة التفكير فى الأنثروبولوجيا" (١٩٦٢) تحديًا أساسيًا من التحديات التى تصدت للتسليم الكامل للوظيفية البنائية داخل الأنثروبولوجيا البريطانية، وقد

تأثر ليتش بفهمه الخاص لأعمال ليفى شتراوس كما تأثر أيضاً بطبيعة عمله الإمبريقى. ومن أهم أعماله الأخرى: "Pul Eliya" (1961)، و"أسطورة الخلق ومقالات أخرى" (١٩٦٩)، و"ليفى شتراوس" (١٩٧٠)، و"الثقافة والاتصال" (١٩٧٦).

(موسوعة علم الإنسان)

**ليتمان، إنّو** (1875-1958) E.Littmann: مستشرق ألمانى كبير، وأحد أبرز أساتذة اللغات والحضارات الشرقية المتخصصين فى دراسة الثقافة العربية، وصاحب عدد من الإسهامات المهمة فى دراسة بعض عناصر التراث الشعبى العربى. تخرج على يدى ليتمان جيل كبير من أساتذة الاستشراق الألمان والأوروبيين والعرب. وعلى رأس هؤلاء عالم الفولكلور الألمانى هانز فينكلر مؤلف كتاب "الفولكلور المصرى" (١٩٣٦)، وغيره من الدراسات الفولكلورية المهمة.

اشتغل ليتمان لعدة سنوات أستاذاً بجامعة فؤاد الأول (القاهرة) فى الثلاثينيات. ومن أشهر أعماله ترجمته لألف ليلة وليلة فى ستة مجلدات (نشرت منذ ١٩٢٣ حتى ١٩٢٨)، وقد ذيلها بخاتمة حول ظروف نشأة الحكايات. كما أفرد دراسة خاصة لتناول علاقة ألف ليلة وليلة بالأدب العربى تأثيراً وتأثراً (١٩٢٣). ومن مؤلفاته الأخرى: "تعازيم عربية من مصر" (١٩٥٠)، "أحمد البدوى: قصيدة فى مدح الولى المصرى" (١٩٥٠)، "مدائح بعض الأولياء العرب المسلمين" (١٩٥١)، "الحياة الشعبية فى مدينة القاهرة" (١٩٤١)، ودراسة فريدة فى منهجها استكتب فيها مواطناً قاهرياً تقريراً عن



عادات وأخلاق المصريين، نشرت بعنوان "السفر الجليل فى أخلاق وعادات سكان وادى النيل" (١٩٣٥). وقد نشرت علياء شكرى دراسة تحليلية مستفيضة لهذا العمل.

(علياء شكرى)

للمزيد انظر: علياء شكرى، التراث الشعبى المصرى فى المكتبة الأوروبية.

## حرف الميم

**مؤدى شعبى**: هو فرد يتمتع بمهارات خاصة فى أداء المأثورات الشعبية الشفاهية لجمهور المتلقين. وأول ما يتميز به تمتعه بذاكرة قوية قد تثير الدهشة فى استيعاب النصوص وإعادتها، وثانى الأمور هو الخبرة والمعرفة بالتراث. وأما الأمر الثالث فهو القدرة على تنويع المادة وإعادة تشكيلها وتعديلها حسب المواقف بشكل لا يستطيعه غيره، سواء من حيث مضمون المادة أو شكلها أو أسلوب الأداء ذاته.

ويصنف الدارسون المؤدين الشعبيين إلى نوعين، فسوكولوف مثلاً يرى أنهم إما حفظة غير مبدعين يروون ما حفظوا بدقة لا يحيدون عنها، أو مبدعون لا يكتفون بإعادة النص كما حفظوه بل يضيفون إليه ويعدلون فيه ويجددون فى تقاليد أدائه دائمًا بما يعطينا نصًا جديداً فى كل مرة.

وفى مصر يتنوع المؤدون الشعبيون بما يجعل كلا منهم يتخصص فى أداء نوع معين من المأثورات، وبما يجعل أقرانهم وجمهورهم يشهدون لهم بالمهارة. فالمغنى البلدى يغنى الموال والموال القصصى، وشاعر السيرة يؤدى السير الشعبية، والمنشد الصييت يؤدى القصص الدينى والاجتماعى والمداح يغنى قصص الأنبياء وقصص كرامات الأولياء وهكذا.

ولابد للمؤدى الشعبى أن يتخذ وضعًا معينًا أثناء الأداء يتكامل مع هدفه الذى يريد تحقيقه، فهو – على حد قول أحمد مرسى – معلم وموجه لغيره فى الوقت ذاته، وهو يتهيأ للأداء أو يتخذ الوضع الملائم الذى يتناسب مع غرضه، وهذا الوضع أو التهيؤ له أهدافه الضمنية والظاهرية كالتعليم والنصح والتحذير والإقناع، وبناء على ذلك تتحدد درجة الأداء وكيفيته. (انظر كذلك مواد: شاعر، منشد، مداح.. غيرها). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: أحمد مرسى، مقدمة فى الفولكلور؛

Richard Bauman, Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments.

**ما شاء الله:** كلمة يستعملها المصريون ثلاثة استعمالات: يستعملونها مرة للاستعظام، فإذا رأوا شيئًا حسنًا، قالوا ما شاء الله. ومرة للاستهجان، فإذا رأوا أمرًا قبيحًا لم يكن ينتظر قالوا ما شاء الله. ويقولونها أيضًا للمدح والتشجيع، فإذا روى لهم مثلاً عن رجل يحفظ آلافًا من الشعر، قالوا ما شاء الله. ومثلها فى ذلك: يا سلام. والفارق بين الاستعمالات النغم وموضع القول. (أحمد أمين)



**ماكدويل، جون هولمز J.H.McDowel (مواليد ١٩٤٦):** أستاذ فولكلور أمريكى بارز رأس معهد الفولكلور وعلم الموسيقى المقارن (الإثنوميوزيكولوجى) بجامعة إنديانا (١٩٩٩-٢٠٠٣). حصل على الدكتوراه فى الأنثروبولوجيا (تخصص فولكلور) من جامعة تكساس (١٩٧٥)، برسالة موضوعها: "الألعاب اللفظية والفن القولى عند الأطفال الأمريكيين من أصل مكسيكى: دراسة إثنوجرافية ولغوية اجتماعية".

نشر من تأليفه أو تحريره عدداً من الكتب والمقالات العلمية أغلبها عن فولكلور الأمريكيين من أصول أسبانية، تنتمى إلى ميادين الأدب الشعبى، خاصة تراث البالاد لدى إحدى القبائل المكسيكية، والحكايات الشعبية، والحياة الروحية، وألغاز الأطفال، والرقص الشعبى (الكرنفال فى أمريكا الجنوبية – ٢٠٠١)، والتصورات الشعبية عن الكون (الكوزمولوجيا)، والأسطورة، واللعب، ولغة الحياة اليومية، والتراث الشعبى كخطاب تواصلى يجمع بين الناس (١٩٩٢)، والألعاب اللغوية Speech Play، والموسيقى الشعبية، وطقوس أداء الشعر الشعبى، ودور علم الدلالة (السيميوطيقا) فى الدراسات الفولكلورية، ومقدمة لدراسة أنواع وصنوف المحادثة فى علم الفولكلور (١٩٨٤)، والأسماء المستعارة، وبعض فنون الأداء الشعبى، "والعلاقة بين الموسيقى والعرق والأمة: الموسيقى المدارية فى كولومبيا (٢٠٠١)، ودراسات الحياة اليومية، و"الألعاب الحوارية، مدخل إلى تحليل الخطاب" (١٩٨٤).

e-mail: McDowell@indiana.edu.

(محمد الجوهرى)

**المَبادِع**: مساجلات شعرية فى إقليم الحجاز غالبًا ما تقام فى الليالى المقمرة وفى الهواء الطلق فى غير مناسبات الأعياد والزواج، يقف القوم فى صفين متقابلين، فيبدأ أحد الشاعرين المتبارين من الصف الأول فيقول بيتًا من الشعر، وكثيرًا ما يبدأ بالسلام: سلام يا أهل الملعبة والحاضرين، أو كما قال أحدهم:

يا سلام الله عليكم ردةٍ مثنيـة

ردةٍ مثل العسل والمرقى تاليها

فإذا ما انتهى من قوله أخذه القوم فى غناء وصفق وردك بالأقدام تمامًا كما فى القصيد (انظر: مادة القصيد)، فإذا أتموا ذلك رفع الشاعر الآخر يده أو عصاه إلى أعلى منبهًا الحضور، ثم يقول: معكم. فيبدأ يملى رده على صفه أو قبيلته، ويكون بنفس المعنى أى جوابًا على ما قال الشاعر الأول وعلى نفس القافية. وعندما يخطئ الشاعر أثناء إلقائه شعره يقولون له: علَيْت رفعًا لمعنوياته، وقد يقولها منافسوه تهكمًا منه. وتستمر القافية طويلاً حتى يعجز أحد الشاعرين عن الإتيان بشىء عليها، وحينئذ يقول الحاضرون: شاب القاف، فيبدلونه بقافية أخرى إلى أن يعجز أحد الشاعرين فيسرى مهزومًا، فيقولون: سرى فلان فلانًا. ثم يبقى المنتصر يجول فى اللعب متحديًا، وقد يخرج له آخر فيستمر اللعب حتى يسرى أحدهما.. وهكذا يستمر اللعب حتى يغلب أحدهما الآخر أو يطلع الفجر. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: عاتق بن غيث البلادى، الأدب الشعبى فى الحجاز.

**المثل الشعبى**: يعرفه آرثر تايلور بأنه أسلوب تعليمى ذائع



بالطريقة التقليدية، يوحى- فى غالب الأحيان- بعمل معين أو يصدر حكمًا على وضع من الأوضاع. ويميز بعض الدارسين المثل من حيث أسلوبه وتركيبه الفنى بأنه "أسلوب الجملة القصيرة نسبيًا، المنغمة فى الغالب، المجازية دائمًا"، أو أنه "جملة قصيرة صورها شائعة تجرى سهلة فى لغة كل يوم، أسلوبها مجازى وتسود مقاطعها الموسيقى اللفظية".

والمثل يعبر عن حقيقة مألوفة صيغت فى أسلوب مختصر سهل، حتى يتداوله جمهور واسع من الناس، وفيه خاصيتان أساسيتان هما الطابع التعليمى من حيث الموضوع، والاختصار والتركيز من حيث الأسلوب. ويرى الكسندر كراب – ويوافقه فى ذلك زايلر – أنه ليس بوسعنا أن نعتبر المثل رغم شيوعه بين الناس إنتاجًا جماعيًا، بل لقد صُنع كل مثل ذات مرة، وفى مكان ما، وزمن ما، وصاغه عقل فرد مجبول على صياغة الحكم والأمثال. بينما يراه دارسون آخرون أنه ناتج جماعى، فهو يصور عادات اجتماعية ومعتقدات دينية عفى عليها الزمن أحيانًا، أو هو قصص تفسر أصلها على حد زعم المدرسة الأنثروبولوجية.

وقد جرت بعض التعريفات العربية مجرى الذيوع، ومنها تعريف الأستاذ محمد رضا بأن الأمثال فى كل قوم خلاصة تجاربهم ومحصول خبرتهم، وهى أقوال تدل على إصابة العام وتطبيق المفصل، هذا من ناحية المعنى. أما من ناحية المبنى فإن المثل يتميز عن غيره من الكلام بالإيجاز ولطف الكناية وجمال البلاغة. ومن أشهرها تعريف الأستاذ أحمد أمين بأن "المثل نوع من أنواع الأدب

يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكتابة. ولا تكاد تخلو منها أمة من الأمم. ومزية الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب".

ومن الضرورى أن نفرق بين مضرب المثل ومورد المثل، فاستدعاء المثل أو الحكمة ليبرز تصرفًا معينًا أو لكى ننقده فى الحياة اليومية فهذا مضرب المثل، أما مورد المثل فهو ما يتصور الناس أنه الموقف أو الحدث الذى حفز إلى ابتداع هذا المثل، وهى قصص ليس من اليسير أن نقطع بصحتها.

وحول ظاهرة تشابه الأمثال ثارت تساؤلات كثيرة، فمن العلماء من رأى أن ذلك يرجع إلى نشأتها فى مصدر واحد، ثم ارتحالها من موطنها شرقًا وغربًا وشمالاً وجنوبًا كما هو الحال بالنسبة للحكايات الشعبية، بينما يرجع البعض ذلك إلى نشأتها فى ظروف اجتماعية متشابهة ولذلك تماثلت وتقاربت، فإذا مر المجتمع بنفس المرحلة التاريخية التى مر بها شعب آخر تشابهت أمثاله مع هذا الشعب، ولكن الاختلاف يكون فى التفاصيل. أما التشابه اللفظى والمعنوى وانطباق المثل مع شبيهه تمامًا، فإن ذلك يعنى الارتحال والهجرة كما يرى الأستاذ رشدى صالح. وممن أيدوا تأثير بعض الأمثال فى الشرق السامى على أمثال أوروبا الكسندر كراب، فالمثل الإنجليزى "Charity Begins A Home" يتشابه مع مثل عربى ومتأثر به وهو "الأقربون أولى بالمعروف".

وقد كانت الأمثال من أكثر الأنواع الأدبية الشعبية التى حظيت بالدراسة سواء من حيث موضوعها أو بنيتها، ومن أهم تلك



الدراسات دراسات آرشر تايلور وآلان دندس الذى اهتم بدراسة الأمثال من حيث الشكل. كما قطعت بعض الدراسات شوطًا بعيدًا فى دراسة بنية المثل، ومنها محاولة ملنر الذى يرى أن الأمثال مقولات تقليدية لكنها تحوى بنية مكونة من أربعة أجزاء أو وحدات صغرى مجتمعة فى جزأين هما النصف الأول أو رأس المثل، والنصف الثانى أو ذيل المثل. وكل كلمة أو مجموعة الكلمات تمثل ربع المثل. وفى رأيه أن المثل لابد أن يعطى قيمة موجبة أو سالبة عن طريق تقسيمه إلى رأس وذيل، ونصفا المثل- حسب هذا الزعم- قد يكونا موجبين أو سالبين أو لأحدهما قيمة سالبة والآخر موجبة، وإذا اختلفا فإن القيمة تكون سالبة. وعلى سبيل المثال قد نجد رأسًا موجبًا أو سالبًا متبوعًا بذيل موجب أو سالب، فيتكون لدينا ١٦ فئة من الأمثال فى أربع مستويات هى: (رأس = ر، موجب = م، ذيل = ذ، سالب = س) (١) رم + ذس (٢) رس + ذم (٣) رم + ذم (٤) رس + ذس. ومن نماذج المستوى الأول المثل الإنجليزى Soon Ripe, Soon Rotten بمعنى "سريع النضج سريع التلف (التعفن)".

ويرى الذين درسوا بنية المثل أن هناك ما يوحى بالتماثل بين الأمثال والألغاز. ومن هؤلاء الفولكلورى الروسى سوكولوف الذى ذكر مثلاً nothing hurts it, but it groans all the time وترجمته "لم يمسه أحد ولكنه دائم الشكوى"، فإذا كان هذا النص مستخدمًا على أنه مثل فسوف يشير ذلك إلى المنافق أو الشحاذ، أما إذا استخدم على أنه لغز فإنه يشير إلى الخنزير.

وأما الدراسات العربية للأمثال الشعبية فإن فى مقدمتها ما كتبه أحمد أمين فى قاموسه، حيث يرى أن المثل يتلاءم مع الطبقة التى أنتجته أو الجماعة التى نشأ فيها، فمثلاً "باب النجار مخلع" نشأ بين فئة النجارين، و"اللى يجاور الحداد ينكوى بناره" نشأ بين الحدادين، أما "اللى مالوش شيخ شيخه الشيطان" فنشأ بين أتباع الطرق الصوفية... وهكذا.

ومن أهم هذه الدراسات دراسة نبيلة إبراهيم التى ترى أن المثل يتفق مع طبيعة الحياة لأنه مجموعة من المدركات والأحوال والتجارب المتنوعة، وكل تجربة تُدرك فى كل مرة فى حد ذاتها، ومن هنا تتناقض بعض النتائج. وليس معنى ذلك تناقض الأمثال فالحياة والعالم الذى نعيشه ليس نظامًا كونيًا صارمًا، بل هو عالم الغرائب والتجارب. والمثل فى رأى نبيلة إبراهيم ليس ذا طابع تعليمى صريح، ولكنه غير مباشر ولذلك يرتفع إلى مستوى فنى لم يكن يصل إليه لو أنه كان يهدف إلى غرض تعليمى واضح، ومن ثم فإننا نطلق المثل فى نهاية تجربتنا ومثل ذلك: "أردب ماهولك، ما تحضر كيله.. تتعفر ذقنك وتتعب فى شيله"، وهو يقال عندما نتدخل فى أمر لا يعنينا فنجلب على أنفسنا الأذى.

وأما الصيغة اللغوية للمثل فإنها تتميز بعدة خصائص من أهمها:

أ- الاستخدام الفنى للألفاظ بما يبعدها عن كل تحديد لغوى مما يساعد على ربط الأفكار ربطًا قويًا متماسكًا مثل "الجار ولو جار".

ب- البعد عن التركيب الموحد الذى يعرض الفكرة عرضًا مسلسلاً مثال "أردب ماهو لك.. (انظر المثل السابق).



ج- الاعتماد على الجمل المتعارضة التى تصور المفارقات فى الحياة "فى الوش مراية وفى القفا سلاية".

د- التنوع والتعارض، فكل مثل يصور تجربة بوصفه وحدة منفصلة.

هـ- التكوين المنطقى الذى يربط النتيجة بالمقدمة مثل: "اللى له ضهر ماينضربش على بطنه".

و- الحركة الإيقاعية واستخدام الوزن والإيقاع مثله فى ذلك مثل الشعر ولكن على طريقة الشكل اللغوى المقفل "قصقصى طيرك لا يلوف بغيرك".

ز- التكرار مثل "حبيب ماله حبيب ماله.. وعدو ماله عدو ماله".

ح- ظهور طابع الحكاية مثل قالوا للجمل زمر، قال لا فم مضموم ولا صوابع مفسرة".

ط-تجسيد الفكرة من خلال الصورة: "البطيخة القرعة لبها كتير".

والأمثال تؤدى وظيفة مهمة فى تأكيد بعض القيم وانتقالها من جيل إلى جيل. بل يرى البعض أنها تكشف عن بعض السمات النفسية عند الشعب، لأنها مصدر مهم لمعرفة الأخلاق والقيم التى تسود مجتمعًا ما، مثل: النظرة إلى المرأة - الصداقة - الصبر - الجار ...إلخ. ويرى الذين يذهبون هذا المذهب أن الشعب المصرى على سبيل المثال له بعض الأمثال التى ظهرت نتيجة طول مدة الاحتلال وتعاقب حكام كثيرين غرباء عن الشعب مثل: "اللى تشوفه راكب على العصا قول له مبارك الحصان" ومثل "إن كان لك عند الكلب حاجة قل له يا سيدى". وهى تنم عن المداراة والاستكانة والنفاق

والصبر على البلوى. كما تكشف بعض الأمثال الأخرى عن الحياة الاجتماعية مثل النظرة إلى الحياة الزوجية غير المستقرة مثل "يا مآمنه للرجال يا مآمنه للميه فى الغربال". ومنها ما يكشف عن القيم الأخلاقية والاستسلام للقضاء والقدر وغير ذلك من القيم التى تسود بين الشعب.

والأمثال الشعبية العربية تتخذ حالياً اللهجة المحلية فى كل قطر عربى، مع أنه كان لبعضها على ما يبدو أصولاً عربية فصيحة. وتلك الأمثال القديمة نوعان: حكم مأثورة عن شعراء العرب مثل "رضيت من الغنيمة بالإياب". (امرؤ القيس)، وأمثال ترتبط بحوادث بعينها مثل "لا يطاع لقصير أمر". وعلاوة على ذلك فإن بعض الأمثال تشير إلى تاريخ استعمالها مثل ما يظهر منها فى كتب الأمثال القديمة مثل: "آخر خدمة الغز علقة" الذى ورد عند الأبشيهى فى القرن الثامن الهجرى، ويشير إلى فترة الحكم التركى.

ولقد حظيت الأمثال العربية باهتمام الجامعين والدارسين منذ زمن بعيد، وذلك لسهولة جمعها وتصنيفها سواء أبجديًا أو موضوعيًا، فقد اهتم الميدانى فى مصنفه "مجمع الأمثال" بإيراد الأمثال فصيحة اللغة، كما خصص فصلاً لأمثال المولدين. وكان ابن عثمان فى مؤلفه "الفاخر" والأبشيهى فى كتابه "المستطرف فى كل فن مستظرف" ممن اهتموا بالأمثال عموماً.

وحديثًا حظيت الأمثال فى كل قطر عربى بالاهتمام، فقد اهتم ابن خميس والجهيمان بجمع أمثال نجد ودراستها، واهتم دارسون عراقيون بجمع أمثال الموصل وبغداد وهكذا. أما فى مصر، فإن أحمد تيمور باشا كان على رأس من اهتموا بجمع الأمثال فى كتابه



"الأمثال العامية"، وتبعه فى ذلك أحمد أمين الذى أورد فى قاموسه عدداً لا بأس به من الأمثال الشعبية، ومحمد قنديل البقلى فى كتابه الأمثال الشعبية، وأخيراً إبراهيم شعلان فى موسوعة الأمثال الشعبية. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: أحمد رشدى صالح، فنون الأدب الشعبى، ج٢؛ الكسندر كراب، علم الفولكلور، ترجمة رشدى صالح؛ آلان دندس، حول بنية المثل، ترجمة خطرى عرابى، مج الفنون الشعبية.

**المجالسىّ**: من أنواع الشعر الشعبى فى الحجاز يغنيه القوم وهم جلوس، ولذا سمى المجالسى أى شعر المجالس. يتكون البيت فيه من أربعة أشطر، الثلاثة الأولى على قافية واحدة والرابعة هى قافية القصيدة. يبدأ الراوى بإلقاء الثلاثة الأشطر الأولى، فإذا وصل إلى الشطر الرابع شاركه الحاضرون فى جر آخره على شكل آهة طويلة. ومن نماذجه هذا المطلع:

يا راكب من عندنا فوق ضامر
حُرّ وسيع الجيب والخصر شامر
عينه كما القنديل فى الليل سامر
وأعيان مثل الجمر بعد المواشاه
لا يا خوالى يا خوال اللزومى
الغوا على ربعى وسووا علومى
غدرت بى الدنيا كما غصن يومى
واليوم مالى غيركم وأترجاه

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: عاتق بن غيث البلادى، الأدب الشعبى فى الحجاز.

**المجرّد**: من أنماط المدائح النبوية والمدائح التى توجه إلى مشايخ الطرق والأولياء الصوفية. يترنم الفقراء (جماعة العمل يتقدمهم شيخ العمل أو المنشد) بهذه المدائح فى افتتاح الحضرة الصوفية لدى بعض الطرق فى شمال أفريقيا (تونس بصفة خاصة). تجلس جماعة العمل فى صفين ووجوههم متقابلة، ويكون الإنشاد بضرب الكف أو مصحوباً بضرب الطار، ويفصلونه فى نوبات متعددة. فإذا أرادوا الانتقال إلى الخمّارى أى التخمير (انظر)، وهى الأشعار التى تتناول الخمر الصوفية وتؤدى بطريقة مؤثرة، فإنهم يزيدون ضرب الدفوف التى تتراوح فى الطريقة العيساوية بين الربعة والثمانية. ويسمى المديح عند العيساوية "براول". ومن مجرّدهم:

غابوا عنى الأحباب　　　واش أعمالــى

ما بين كدى وشعـاب　　　غيبـــــوا

قطعوا عنى الشراب　　　بعد ما حلالــى

عنـد أسيــادى　　　كا نمجــدوا

نبكى بكا الغـريب　　　يكون بحالــى

وسيدى ما عنده والى　　　عنه الأحباب بعدوا

نطلب ربى الكريـم　　　يوفى لى مـرادى

سيدى ونزور الهادى　　　محمد شفيـع أمته

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: الصادق الرزقى، الأغانى التونسية.

**المجرودة**: هى عماد الصابية وكف العرب (احتفالات الزواج) عند البدو. وهى قصيدة بدوية قد يفخر فيها المجراد (مغنى المجرودة)



بأمجاد قبيلته أو يعدد القيم الأخلاقية التى يتحلى بها أبناؤها، أو يحكى فيها قصة معاناته مع محبوبته. وتتكون المجرودة من قسمين يطلق على كل منهما ركعة أى فاصل فى عملية الأداء يتخلله شتيوة مصحوبة بتصفيق حاد ونزول الراقصين إلى أسفل أثناء الرقص. وبين الركعتين يستجمع المجراد أنفاسه لاستكمال المجرودة.

يشارك المجراد فى أداء المجرودة مجموعة من الحاضرين الذين يرددون نهاية كل مقطع. ويتم الأداء بالتبادل بين مجموعتين فى كل منافسة. وقد يستغرق أداء المجرودة ساعة من الزمن. ومن نماذجها ما سجله عادل ندا من مطروح عام ١٩٨٨:

مرحب يا لابس الرقيق　　　أقرب يابو ماشيه درشيق

عندى فى الراس نقانيق　　　وعندك ما نجد لاشــى

عندك ما نجد الأخبـار　　　نحكى قدام الحضــار

كلامى لا عيب ولا عار　　　نقوله حتى فى الـراوى

نقوله نا راجل فنــان　　　وغالبين على العربـان

عصارى وكرام وفرسان　　　ولكنى عادات زمـان

ومن الأنوا ع الأخرى للمجرودة ما يسمى "مجرودة الدش" أو "ضمة القشة"، وهى ممارسة احتفالية منزلية يتحلق فيها الصحاب فى بيت عرب حول طبلية يتوسطهم المجراد الذى يستعمل عصا صغيرة يحركها فى يده على المائدة، وكأنه يدش (يطحن القمح). ويقول صلاح الراوى عنها إنها ليس بها إيقا ع، بل تؤدى بطريقة انسيابية، حيث تحرك العصا بشكل دائرى فوق الإناء.

ومن المجاريد ما يسمى مجرودة الطق، حيث يلتف فيها الأصدقاء حول المجراد ليسرد لهم قصص الحب والحياة، وهى قريبة الصلة بمجرودة الدش وإن اختلفت عنها فى طريقة الأداء التى قد يستخدم فيها الطق (الدق) بين زجاجتين دقات محسوبة، وتتكون فى الغالب من ثلاثة شطرات على قافية واحدة بما يعرف بالمربوطة الثلاثة.

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: صلاح الراوى، الحيوان فى الشعر البدوى فى مصر؛ عادل ندا، أشكال التعبير البدوى عند عرب مطروح.

محمد حسن عبد الحافظ: تخرج فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة، وحصل على الماجستير فى الأدب الشعبى برسالة موضوعها "روايات السيرة الهلالية فى محافظة أسيوط: دراسة ميدانية" بإشراف أحمد مرسى (٢٠٠٤) من آداب القاهرة. من إنتاجه العلمى: مقال بعنوان "حكاية ست الحسن والجمال" مج الفنون الشعبية (١٩٩٥)، مقال بعنوان "أغانى الحج" مج الفنون الشعبية (١٩٩٦). كما قام بنشر بعض النصوص الأدبية الشعبية التى قام بجمعها، منها: "نصوص من سيرة بنى هلال" مج الفنون الشعبية (١٩٩٦)، و"رحلة بنى هلال لبلاد الغرب (التغريبة)" مج الفنون الشعبية (١٩٩٧)، و "نحو رصد دقيق لتحولات وتنويعات نوع أدبى شعبى: الفوازير" مج الفنون الشعبية (١٩٩٦).

(محمد الجوهرى)

**محمد حسين هلال**: تخرج فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة، وحصل على الماجستير فى الأدب الشعبى برسالة



موضوعها "الحكاية الشعبية: دراسة ميدانية فى مركز العياط" بإشراف أحمد مرسى (١٩٨٩) من آداب القاهرة. من إنتاجه العلمى: مقال بعنوان "مؤتمر ثقافة وفنون البوادى المصرية بالعريش" مج الفنون الشعبية، مقال بعنوان "حكاية بنت الصياد". مج الفنون الشعبية، مقال بعنوان "فن الموال" مج الفنون الشعبية، مقال عن "الفن التركى" مج الفنون الشعبية، مقال بعنوان "العمارة الشعبية فى أعمال الصعيد" مج الفنون الشعبية.

( محمد الجوهرى)

محمد رجب النجار: انظر: رجب النجار.

**محمد طه**: مغن محترف تخصص فى أداء صنف الغناء المعروف (فى دلتا مصر) باسم "الغناء البلدى". ينتمى محمد طه إلى أسرة فقيرة نزحت من الصعيد إلى محافظة القليوبية قبل أن تستقر فى حى شبرا بالقاهرة. ولد محمد طه عام ١٩٢٢ فى القليوبية ولم يكمل تعليمه الابتدائى. بدأ يتعلق بحب الغناء فى مرحلة الصبا وخاصة بعدما كشف عن صوت جميل وقدرة على تقليد المغنين الشعبيين الذين كانوا يحيون الحفلات فى حى شبرا. عمل محمد طه فى مصانع الغزل والنسيج فى شبرا وفى المحلة الكبرى، وظل على علاقة بهذه الحرفة حتى بعدما اتجه إلى احتراف الغناء البلدى. ولم يترك هذه الحرفة ويتفرغ للغناء إلا بعدما ذا ع صيته كمغن بلدى، من خلال الحفلات العامة ومن خلال أغانيه التى سجلها فى الإذاعة، وهى الفترة نفسها التى قيد فيها "كمغن شعبى" فى نقابة الموسيقيين. له تسجيلات صوتية عديدة فى مجال السوق الموسيقى التجارى وشارك

بالغناء فى العديد من التمثيليات الإذاعية والتليفزيونية وفى الأفلام السينمائية أيضاً.

ولمحمد طه عدد من الأبناء (بنين وبنات) جميعهم حاصل على شهادات التعليم الجامعى فى تخصصات مختلفة لم يكشف أحد منهم عن ميول إلى الغناء على النحو الذى برز فيه والدهم. ولم يظهر فى أسرة محمد طه من يسير على الدرب نفسه سوى أخيه الأصغر الذى انحصرت إمكاناته الفنية فى حدود المشاركة فى فرقة محمد طه كضارب على آلة الرق، وقليلاً ما كانت تتاح له الفرصة ليؤدى بعض المواويل أداء فردياً، لاسيما وأنه لم يظهر قدرات فنية خاصة على غرار أخيه، مما أدى إلى انقطاعه عن مزاولة العمل الموسيقى خاصة بعد وفاة محمد طه فى أواخر عام ١٩٩٦ فى حى العسال بشبرا مصر. (محمد عمران)

**محمد عمران**: دارس متخصص فى الموسيقى الشعبية. حصل على الماجستير من المعهد العالى للفنون الشعبية برسالة موضوعها "الثابت والمتغير فى الإنشاد الدينى: مقارنة بين التقليدى والمستحدث فى الأداء الموسيقى الفولكلورى" (١٩٩١). ثم حصل على الدكتوراه من نفس المعهد برسالة عن "موسيقى السيرة الهلالية" (١٩٩٧)، نشرت فى كتاب. تدرج فى السلك الأكاديمى حتى الأستاذية فى تخصص الموسيقى الشعبية. قدم إسهاما وفيراً فى مجال تخصصه، نذكر منه: "ألعاب الأطفال وأغانيها فى مصر" (١٩٨٣)، "الإنشاد الدينى عند المنشد "الصييت": مصادر الراوية وفنون الأداء (١٩٩٤)، "آلات الموسيقى الشعبية: الهيئة والأداء والتجميل" (١٩٩٤)، "الغناء



البلدى ومقومات الشكل" (١٩٩٦)، الدراسة العلمية للموسيقى الشعبية. الجزء السادس من دليل العمل الميدانى لجامعى التراث الشعبى" (١٩٩٧)، "آلات وأدوات الموسيقى الشعبية" (١٩٩٧)، "الغجر يعرفون الروندو" (١٩٩٨)، "ثراء التشكيل فى الموسيقى الشعبية المصرية" (١٩٩٩)، "المأثور الموسيقى الشعبى وقضية الصون والحماية" (٢٠٠١)، " حركة الاهتمام بالمأثور الشعبى فى مصر: نشأتها وتطورها (٢٠٠٢)، "قاموس مصطلحات الموسيقى الشعبية المصرية" (٢٠٠٢). فضلا عن هذا فقد أسهم محمد عمران فى العمل فى إعداد هذه الموسوعة – التى بين يدى القارئ – منذ اليوم الأول وحتى اكتمالها، فأثراها بكل ما يتعلق بالموسيقى الشعبية، والغناء، والإنشاد. (محمد الجوهرى)

**محمد قناوى**: مغن محترف تميز بغناء قصص المدائح وسيرة بنى هلال. نشأ فى مدينة الأقصر فى صعيد مصر فى أسرة غجرية يحترف أغلب أفرادها الغناء والعزف على الآلات الموسيقية. ويصنف محمد قناوى ضمن المؤدين الذين كانوا يتبعون الطريقة التقليدية القديمة فى أداء السيرة والقصص الغنائى على آلة الدف. وظل خلال السبعينيات وأوائل الثمانينيات مصدراً ميدانياً (إخبارياً) مهماً للعديد من الباحثين المصريين والأجانب فى مجال السيرة حتى توفى فى منتصف الثمانينيات عن عمر يناهز الثمانين عاماً. (محمد عمران)

**محمود أسعد نون**: شاعر، وقاص، وباحث فى التراث والثقافة الشعبية، من مواليد حربتا، قضاء بعلبك، لبنان، ١٩٥٢ . مجاز فى التاريخ من كلية الآداب فى الجامعة اللبنانية، ١٩٨٠ . ويعمل فى

حقل الإرشاد والتوجيه. مؤسس ورئيس حركة الريف الثقافية، مؤسس ورئيس ملتقى الحوار الأدبى فى البقاع. عضو الهيئة الإدارية لاتحاد الكُتّاب اللبنانيين، عضو اتحاد الكُتّاب العرب، وعضو الأمانة العامة للتراث والثقافة الشعبية اللبنانية - العربية. له مجموعة دراسات وأبحاث منشورة فى مجلة "الحداثة" التى تعنى بقضايا التراث والثقافة الشعبية. شارك فى عدد من المؤتمرات عن الفنون الشعبية فى بيروت، وعمان، والقاهرة. صدر له: "الشعر الشعبى فى البقاع، إشكالية الدلالة والمصير"، (١٩٩٩). (المترجم له)

**محمود ذهنى**: (١٩٢٧-١٩٩٦) أستاذ الأدب العربى المعروف. التحق بالسلك الأكاديمى بعد حصوله على الدكتوراه، وخدم فى جامعة القاهرة، فرع الخرطوم، وانتقل بعدها إلى كلية الآداب، جامعة الزقازيق، حيث قضى الشطر الأعظم من نشاطه الأكاديمى. وفيها ترأس قسم اللغة العربية، ثم عمل وكيلا للكلية، وعميداً لها، ثم نائباً لرئيس جامعة الزقازيق. من إنتاجه العلمى فى حقل الفولكلور: "فن كتابة السيرة الشعبية" (بالاشتراك مع فاروق خورشيد) (١٩٦١)، "سيرة عنترة وسماتها القصصية" (١٩٦٥)، "القصة فى الأدب العربى القديم" (١٩٧٣)، "سيرة عنترة (١٩٨٤)، "فى البحث عن السندباد" (١٩٨٧)، "طه حسين وصورة البطل الشعبى" (١٩٩١)، "الفنون الشعبية والمصطلح" (١٩٩٤)، "رحلة فى عقل مؤلف سيرة عنترة بن شداد: رؤية تحليلية" (١٩٩٦).

وقد أشرف على عدد من الرسائل الجامعية، نذكر منها رسالتى مرسى الصباغ للحصول على الماجستير بعنوان: "الموال فى مركز



الزقازيق" (آداب الزقازيق، ١٩٨٧). وكذلك رسالة الصباغ للدكتوراه بعنوان: "القصة والحكاية والحدوتة الشعبية فى محافظة الشرقية، دراسة ميدانية وفنية" (آداب الزقازيق، ١٩٩١).

(محمد الجوهرى )

محمود مفلح البكر (مواليد فلسطين ١٩٤٧): إجازة فى اللغة العربية من جامعة دمشق، عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو لجنة قراءة مخطوطات التراث الشعبى بوزارة الثقافة- دمشق، متفرغ للعمل الكتابى. من أعماله المنشورة: ليلة عيد- مغناة للأطفال استلهاماً من التراث الشعبى- منفذة مسرحياً، راية الفرح- مغناة للفتيان مستلهمة من التراث الشعبى- منفذة مسرحياً، الروح الأخضر (احتفالات الخصب فى العادة والمعتقد)- بحوث فى التراث الشعبى (١٩٩٢)، العرس الشعبى (الترويدة) (١٩٩٥)، القهوة العربية فى الموروث والأدب الشعبى (١٩٩٥)، من الغناء البدوى (الهجينى) (٢٠٠١). هذا فضلا عن عدد كبير من الدراسات والمقالات والنصوص الأدبية المنشورة فى الدوريات والصحف.

(المترجم له)

**مدائح**: أشكال شعرية تنحو تجاه الصياغة القصصية، ارتبط نظمها بالأداء الغنائى وتركز معانيها على ذكر مآثر الرسول (ص) وسير الأنبياء وكرامات الأولياء. وقد ارتبط أداء المدائح بألحان موسيقية خاصة لها أساليب أداء مميزة تستخدم لها آلة الدف على وجه الخصوص. ومن أشهر قصص المدائح الشائعة فى الثقافات الشعبية المصرية، قصة أيوب وقصة فاطمة بنت برّى وقصة سعد

اليتيم وقصة كيد النساء وقصة أحمد البدوى وقصة إبراهيم الدسوقى. (محمد عمران)

**المدائح النبوية**: المدائح التى توجه لشخصية النبى محمد (ص)، وحظه منها أوفى الحظوظ بين الرسل والأنبياء. وكانت أول الأمر نوعًا من الدفاع عن الدين وعن النبى ضد خصومه، ومثل ذلك قصائد حسان بن ثابت وكعب بن زهير. وبعد وفاة النبى اتسع مجال المدائح حتى شملت آل البيت على لسان من تشيعوا لهم، وممن مدحهم الكميت ودعبل والشريف الرضى. فإذا وصلنا إلى البوصيرى وجدنا أن بردته المشهورة فى مدح الرسول تمثل نموذجًا فريدًا فى المدائح النبوية حاكته النماذج اللاحقة.

وكان لدراويش الصوفية بصفة خاصة الفضل الأكبر فى انتشار المدائح النبوية بين جموع الناس، وفى ظهور فن كامل هو الإنشاد الدينى الذى ترسخت تقاليده بمرور الوقت، ومثلت المدائح النبوية موضوعه الأساسى. وبمرور الوقت ظهر المنشدون (المداحون) الذين يرددون المدائح فى المناسبات الدينية المختلفة، ويستمدون مادة مدائحهم من المطبوعات الشعبية التى تعرض فى مولد النبى وفى موالد الأولياء، أو من الأناشيد الصوفية والمواويل بحيث تشكل كلها جزءًا من نسق ثقافى أوسع مرتبط بالمعتقدات الدينية حول شخصية النبى، وما تناقله الناس حولها، وما حفظوه فى ذواكرهم من أعمال بارزة ومعجزات تنسب إليه.

ويصور النبى فى هذه المدائح بوصفه بطلاً ترسم بطولته من الماضى بتقاليده وأحداثه الدينية، ومن المشاعر المخزونة لدى



المسلمين نحو النبى، وعما ذكره المفسرون حول معجزاته، ومن سيرته (السيرة النبوية). يقول إيرلى وارد "ليس من غير المعتاد ألا تستخدم الأفكار التقليدية المتعلقة بخلق النبى عند مدحه، فلابد أن ترسم الصورة لخلقه من جنة الله ومن نوره. إن النبى لابد وأن يتمثل جزءًا من الطبيعة الإلهية فى التصرف والقدرة، مما يضفى عليه امتيازًا خاصًا بالقياس بأى مخلوق آخر".

وكان من الطبيعى أن تضفى المدائح على النبى صورة مثالية تجعله بشرًا ليس كغيره من البشر فهو كامل منذ مولده، وهو يتقلب من كمال إلى كمال، ولذلك فضله الله على أقرانه من الأنبياء. يقول نص شعبى على لسان أحد المنشدين المعاصرين:

أنا بامدح اللى نزل كامل وربه هداه
عطاه الهداية الإلــــه
لا هى من أمه ولا من أبـــاه
شبعان تقوى النبــــى
ومن حوض النعيم سقـــاه
يوم آمنه وضعته نـــزل
جبريل من سابع سما سمـــاه
كشفم على وجنته لقيوه رسول الله

ولا تغفل النصوص الشعبية التى تمدح النبى أوصافه الحسية فهو لا مثيل له فى الجمال، وهو كامل الأوصاف، ناعس الأجفان، زين الأعطاف، يجمع بين الجمال الحسى وعراقة النسب، وجهه مثل البدر، وعيناه مكللتان بالسواد، وشعره فاحم، وعلى خده شامة، وفى

ظهره علامة النبوة. وهو بهذه الصورة بطل طغت جميع صفات البطولة الجسدية والروحية عليه. انظر كذلك مواد: قصص الأنبياء، البردة، البوصيرى. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: إبراهيم عبدالحافظ، الشعر الصوفى الشعبى؛ زكى مبارك، المدائح النبوية فى الأدب العربى.

**المدرسة الميثولوجية:** كانت الميثولوجيا - أو دراسة الأساطير - تحتل المركز الرئيسى فى تفسير الأخوين جريم Grimm للفولكلور (أو الأدب الشعبى)، اللذين يعتبران بحق مؤسسا الدراسة العلمية للفولكلور. ولقد كان مؤلف جاكوب جريم الذى خصصه لتنظيم وشرح الأساطير الألمانية إلى حد ما السبب الذى جعل مفهوم جريم العلمى فى الأدب الشعبى يعرف باسم "النظرية الميثولوجية" أو "المدرسة الميثولوجية"، وهو الاسم الذى ثبت فى تاريخ علم الفولكلور.

ولقد كان لجريم كثير من الأتباع، يأتى فى مقدمتهم فيلهلم مانهاردت Mannhardt وشفارتز Schwarz، وكون Kuhn، والإنجليزى ماكس موللر Max Muller، والفرنسى بكتيه Pictie، والروسى بوسلاييف Buslayef، وأفاناسييف Afanaseyev، وميلر O. F. Miller. ومما لاشك فيه أنه كان لكل من هؤلاء موضوعاته العلمية الخاصة وآراؤه النظرية الأصيلة، إلى جانب الموقف العام المشترك بينهم. ونحن نركز هنا بالطبع على هذا الخط المشترك، الذى يمثل جوهر موقف هذه المدرسة الفكرية. ويمكننا لذلك أن نقصر حديثنا على آراء ماكس موللر كنموذج لباقى مفكرى المدرسة، وباعتباره أبرز وجوهها التى عرفها تراث علم الفولكلور.



يفسر موللر نشأة الأساطير بتلك الظاهرة التى أسماها مرض اللغة، ويقصد بذلك عملية الغموض التدريجية فى المعنى الأصلى للكلمات أو ما يمكن أن نسميه الآن - إذا استخدمنا مصطلحات علم اللغة المعاصر - تغير المعانى فى اللغة. ويدعى موللر منذ البداية أن الإنسان البدائى - وعلى الأخص أجداد الشعوب الهندوأوروبية - قد عبر عن أفكاره بكلمات لها المعنى الحسى الخالص، فلم يكن قادراً على التفكير المجرد لأنه لم يكن فى لغته إلا الكلمات الحسية، واتخذ كل موضوع كما اتخذت كل ظاهرة طبيعية اسمها من خصائصها المادية الظاهرة. إلا أن نفس الموضوع يمكن أن يتخذ اسماً له من خصائص أخرى. ومن جهة ثانية كان من الطبيعى أن تتخذ مختلف الموضوعات والظواهر نفس الاسم بسبب التشابه فى الخصائص النوعية. ونتيجة لذلك يمكن القول بأن اللغة البدائية قد تضمنت كثيراً جداً من المترادفات والمتشابهات. فمثلاً قد تستخدم للدلالة على الشمس كلمات "المتلألئة" أو "المشعة" أو "المحرقة" أو "البراقة". أو قد يشار إلى الأخشاب بكلمات "المخشوشن" أو "الأخضر". ومن جهة أخرى فإن كلمات "المتلألئة"...إلخ قد تستعمل لا للدلالة على الشمس فحسب، ولكنها تستعمل كذلك للدلالة على القمر والنجوم والماء وهكذا.

ويرى موللر أن اختلاف المصطلحات وافتقارها إلى الاستقرار لابد أن ينتج عنه بمرور الزمن اضطراباً فى الأفكار متناسية المعنى الأصلى للكلمات، مما يؤدى إلى ما يعرف بمرض اللغة محدثة مفاهيم خيالية للظاهرة الطبيعية هى الأساطير. ويقول موللر إن كل

ذلك يبدو له واضحاً وضوح النهار. وبهذه الطريقة يتم استخراج الأسطورة من الظواهر اللغوية.

وقد وجهت إلى آراء المدرسة الميثولوجية انتقادات عديدة، ونال القسط الأكبر من الهجوم بطبيعة الحال ماكس موللر. ومن أبرز الانتقادات التى وجهت إليه تصوره الخاطئ عن مراحل الفكر الإنسانى، وادعاؤه بناء على ذلك أن الأساطير قد ظهرت فى مرحلة متأخرة من تطور الثقافة الإنسانية، وهو ادعاء لا يبرره أى دليل علمى مقنع. كما أنه ليس صحيحاً كذلك تفسير ماكس موللر لنظرة الإنسان البدائى إلى ظواهر الطبيعة. فمن الواضح أنه قد نظر إليها بإمعان وواقعية، كما أنه فهمها فهماً جليًا. كما أن ظاهرة "مرض اللغة" يمكن أن تكون أحد أسباب نشأة الأساطير، ولكنها لا يمكن أن تكون السبب الأوحد كما زعم موللر. وفضلاً عن هذا نجد أن موللر حدد معظم الأساطير فى دائرة ضيقة جداً من الظواهر الطبيعية هى دائرة الظواهر المتصلة بالشمس ونشاطها.

وأخذ العلم يكشف تدريجياً عن نواحى الضعف والقصور فى النظرية الميثولوجية، وأخذت الانتقادات إليها تتعدد وتزداد حدة، بل بدأ أتباعها أنفسهم يهجرونها. ومن أبرز هؤلاء الألمانى فيلهلم مانهاردت الذى أورد نقداً مفصلاً لمناهج المدرسة الميثولوجية فى مؤلفه الشهير "عبادات الغابة والحقل"، وحول نظرة الميثولوجيين من مشكلة البحث عن الأساطير القديمة المفقودة، إلى دراسة المعتقدات الشعبية المعاصرة، وتطوير صورة "الميثولوجيا الدنيا". واقترب فى تفسيره لهذه الظواهر إلى حد ما من مبادئ المدرسة الأنثروبولوجية. (حسن الشامى، محمد الجوهرى)



**مديح**: انظر مادة: مدائح، والمدائح النبوية.

**المذيل**: نوع من الشعر الشعبى الشائع فى العراق يلتزم فى نظمه قافيتين قافية فى صدر المستهل وقافية فى الذيل، وله وزنان خاصان به يدوران حول "مستفعلن" كتفعيلة. ويقال إن أول من ابتكر هذا النوع من النظم هو منصور العذارى من سكان لواء الحلة. وقد التزم أحيانًا فى القافية ما لا يلزم مما يدل على براعة فى القافية نادرة. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: سهير القلماوى، الأدب الشعبى فى العراق.

**المربع**: أحد الفنون الشعرية الشعبية المشهورة فى كل أرجاء الوطن العربى. يزدهر بصفة خاصة فى السودان والعراق وجنوب مصر. والمربع مقطع شعرى يتكون من أربع شطرات متحدة القوافى. وقد ارتكز عليه العديد من ألوان الشعر الشعبى كالدوبيت والموال والواو والنميم، لذلك تتعدد مسمياته وفقًا لأنواعه. فهناك من يطلق عليه "القافية"، أو "قاف" كما هى الحال فى مصر، وأحيانًا يطلق عليه الرواة "الجنزير". وهناك من يطلق عليه "دوبيت" كما فى السودان.

وقيل فى نشأة المربع آراء كثيرة منها أنه نشأ فى بلاد فارس أو العراق، ومنها أنه نشأ فى مصر. ويرى الطيب محمد الطيب أنه خرج من صلب الدوباى السودانى فيقول "أزعم أن فن المربع خرج من صلب الدوباى لأنه يشبهه شكلاً ومضموناً فالمقطوعة منه مربعة مسرعة وتحمل غرضًا واحدًا، إلا أن المربع أطول من الدوباى. وأحسب أن استقلاله عن الدوباى كان قد تم بالتدريج، حيث إن

الذين ظهر بينهم الدوباى أغلبهم عرب رحل وحياتهم تتطلب السرعة والحسم. وبعد أن استقروا نسبياً بدأوا يمددون الشعر ويطولونه.

ومن أقدم أشعار المربع فى السودان ما ينسب إلى "المرعومابية شفية":

أهلى يا وليد موهن عربيا هـــو
أهلى البركتو الماصع ليالى السّو
أهلى البرشربو القارص البسندالتو
أهلى آل لى روايا هن بسندو الضو

(انظر كذلك مواد: الدوباى، المسدار، الواو). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: الطيب محمد الطيب، دوباى.

**المردوف (موال):** يسمى بـ"المردوف" لأنه عبارة عن طرح قضية يقولون عنها "الفرش" ثم حل هذه القضية. وفى الموال "المردوف" التالى تعرض معان أخرى لشكوى الزمان- فكل آهة تفسرها شطرة من الموال- والآهة الأولى لأن أعباء الحياة زادت على كاهل المغنى فمالت، ومع ذلك زادت قنطاراً، وطلب إليه أن يسير فى رحلة جديدة. والآهتان الثانية والثالثة شكوى من الحبيب الذى مال إلى غيره، بعد أن رأى أنه "خس منه الملك" وأنه رب عائلة.

فالقضية المطروحة هى أن الشاعر قد أرهق بالمصائب، وأحاط به الأعداء، وهجرته عشيقته بعد أن أفلس فماذا يفعل؟ فى "الغطاء"- وهو الموال التابع والمكمل للأول- يناجى الشاعر عينه أن تقل دموعها، أما الجارية التى تخط آثارها على الأرض فسوف يسافر



ويجلب لها دوار. وإذا أذن الله بالعودة، ليخلعن ثياب الشقاء ويلبسن ملابس أهله، وليضربن القدر بسلاح قاطع ولسوف ينتصر عليه، ويقيم الولائم وتصفوا أيامه وتقر عينه.

ويورد رشدى صالح فرش الموال كما يلى:

الأولة آه
والثانية آه
والثالثة آه
والرابعة آه

الأولة آه حملى غصب عنى مال
والثانية آه من عشرة الأنـــدال
والثالثة آه حبيبى خس منى المال
والرابعة آه غزالى عند خصمى مال

الأولة آه حملى غصب عنى مال          وزاد شيلـــه
والثانية آه من عشرة الأنـــدال          لهم ميلـــه
والثالثة آه حبيبى خس منى المال          ونا فى عيلـــه
والرابعة آه غزالى عند خصمى مال          بات ليلـــه

الأولة آه حملى غصب عنى مال
وزاد شيله وزاد قنطـــار
والثانية آه من عشرة الأنـــدال
لهم ميله تشبه القطـــران
والثالثة آه حبيبى خس منى المال
ونا فى عيله تسع نســوان

والرابعة آه غزالى عند خصمى مال

بات ليلة صبح خســـران

الأولة آه حملى غصب عنى مال

وزاد شيله وزاد قنطار وسفر جد

والثانية آه من عشرة الأنـــدال

لهم ميله تشبه القطران وأسود

والثالثة آه حبيبى خس منى المال

ونا فى عيله تسع نسوان غير اللى جد

(رشدى صالح)

**المسدار**: فن شعبى سودانى وحدته القصيدة الطويلة التى تصف تجربة متكاملة. يعتبره البعض تطويراً للمربع، حيث إن الهيكل البنائى له يتكون من عدد من المربعات التى ترتبط ارتباطاً وثيقاً. فالمربعة ترتبط بالتى قبلها وتؤدى معنى مكملا لها وتمهد للتى تليها، وهكذا حتى نهاية المسدار.

والمسدار نظير لفن "الجنزير" فى مصر، وكلاهما نظير لفن السلسلة فى العراق.

ومن نماذج فن المسدار فى السودان قول الشاعر:

كم شديت على سبحة وحقيت أبريق

كم نزل مصاحف وكم أخذت طريق

كم جالس جنياتا كلا ما يشيق

يلقوك فى الخلا ساعة الوكر والضيق

كم شديت على سبحة وحقيت دلايل



كم ضج كراماتا مدممة وسايــل

كم جالس جنينا كلاً من خايل

إن وقع القدر ممانى المطرطش مايل

(انظر أيضاً مادتى: المربع، الواو). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: عبدالمجيد عابدين، الأدب الشعبى فى السودان.

المسدس: منظومة الشعر التونسى تتركب من طالع (مطلع) أو مذهب ذى ثلاثة أشطار أو غصون، وأدوار تتركب من ستة أغصان فى الغالب، الأربعة الأولى ممتدة القافية، والأخيران لهما نفس قافية المطلع. ومن أمثلة هذا المطلع:

حبيب ان (الذى) زرع لى فى ضميرى غصه

من خاطرى منبت غلاه نقصه

انا القلب حاير ودايخ وفانى        كثرت امحانـــــى

ساهر منام الليالى جفانى

ياقلب اصبر على الضيم عانى طيق الهزايم

ما فى مثيلك على القوت صايم

ومطلعه:

انا القلب حاير ودايخ وهايم        فايض مرايم

مريض بالشوق)

(انظر كذلك مادة: الملزومة). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: محمد المرزوقى، الأدب الشعبى فى تونس.

**مسرح احتفالى** Carnival Theatre: أحد الأشكال المسرحية الكبرى المعاصرة التى تطورت منذ ستينيات القرن العشرين وما

بعدها، من خلال إعادة اكتشاف أشكال منظمة للاحتفالات الشعبية فى القرون الوسطى وفى العصور القديمة، الأوروبية، والآسيوية والإفريقية، وذلك على أساس تفاعل عدة عناصر، نظرية وتطبيقية فى العروض المسرحية نفسها. ورغم أن الرأى الشائع هو أن المفكر والناقد والروسى ميخائيل باختين هو الذى لفت النظر إلى المغزى الاجتماعى والثورى للاحتفالات الكارنيفالية - مقابل التفسير المحافظ الذى قدمته مدرسة إميل دوركايم (عالم الاجتماع الفرنسى) لتلك الاحتفالات، رغم ذلك فإن تيار - أو شكل - المسرح الاحتفالى فى القرن العشرين كان يتأسس من خلال تطوره "الفنى" أو تطور أشكال فن العرض المسرحى تطوراً مستقلا إلى حد ما، بحثا عن الشكل - أو الأشكال - الأكثر تناسبا مع حساسيات جمهور يتغير وتتغير أذواقه بسرعة بالغة منذ بداية القرن.

ونجد فى كتاب: "أصول الكوميديا الكارنيفالية الألمانية" للناقد الألمانى موريس رادوين (عام١٩٢٠) رصداً لتطور هذا الشكل، المستمد من الاحتفالات الاستعراضية الراقصة الغنائية، التى استخدمت الأقنعة، والحوارات المرتجلة، والنكات، وابتكرت شخصياتها الهزلية التى ترمز إلى رجال السلطة (المدنية والدينية معا) طوال التاريخ الأوروبى - الوثنى والمسيحى- وقال رادوين: إن الشكل نفسه كان موجودا فى إطار الثقافات اليابانية - الصينية، والهندية والفارسية، والإفريقية القديمة، وفى الثقافات الامريكية السابقة على كولومبس. وأنه ظل يتطور ويغير رموزه مع تغير الديانات واللغات. وكان يرتبط إما بمواسم الزراعة وتحولات الفصول



(فيكون طقسا من طقوس الاحتفالات بالخصوبة وتجدد الحياة، أو من طقوس التحول والعبور) أو بالاحتفالات الدينية الشعبية كالموالد وأعياد بعض الآلهة القديمة، أو القديسين أو الأولياء (فيكون طقسا أكثر اجتماعية وأكثر مساسا بنظام المجتمع ورموزه).

وعلى ذلك - فيما قال اتباع ميخائيل باختين فيما بعد - فإن المسرح الاحتفالى، كان هو المسرح الشعبى، غير الرسمى، الذى لم يتعرض لما تعرض له المسرح اليونانى الرسمى، الذى كانت عروضه تقام تحت رقابة دولة المدينة وسلطاتها الفكرية والدينية والنقدية. ولما تعرضت له المسارح الرسمية بعد ذلك (فى عصر النهضة وما تلاه) من تقييد صارم لأساليبها وأبنيتها الفنية وقضاياها ورؤاها الفكرية والاجتماعية، ظل المسرح الاحتفالى أداة رئيسية من أدوات التعبير الشعبى الجماعى، الأكثر تلقائية وقابلية للتغير والأكثر مرونة فى استيعاب كل أنواع التعبير الاستعراضى والتمثيلى واللغوى، ولاستيعاب كل ما يسمح به العامة لأنفسهم فى: "مواسم الصخب والخروج على القواعد!!".

وفى القرن العشرين استفاد مسرحيون كبار من المسرح الاحتفالى وتراثه الشكلى ورؤاه الفكرية، فى تطوير المسارح السياسية والاستعراضية والكوميدية، ليصبح واحدا من أكثر الأشكال رواجا وانتشارا بعد ضمور موجات المسرح الملحمى، أو التعليمى أو التسجيلى أو مسرح العبث، خاصة مع انتشار موجة "ثقافة الشباب" منذ الستينيات، التى امتزجت فيها أنواع الغناء والرقص والحوار بأشكال مبتكرة من الأزياء والأقنعة والرموز الدالة

على تمرد الشباب -عموما- على المؤسسات التقليدية للمجتمعات الرسمية وعلى أساليبها المحكومة فى التعبير الفنى، وعلى رموزها وعلى ما ترمز إليه.

وفى العالم العربى بدأت موجة "الاحتفالية" فى المسرح، بتجارب مهمة لفنانى المسرح المصريين والمغاربة، فى أواخر الستينيات استفادوا فيها من خصائص فنون العرض التمثيلية المحلية والقديمة - كخيال الظل والأراجوز والسامر - وما كانت تحفل به من رغبة فى التمرد أو فى التهكم من الأوضاع السائدة. وعنهم - وعن المصادر الفرنسية خصوصاً - نقل المسرحيون فى تونس ثم فى سوريا أساليب جديدة لا تزال تتفاعل وتتطور إلى الآن.

(سامى خشبة)

**المشرقية**: طريقة لأداء رقصة "الزامل" فى منطقة جازان (غربى الجزيرة العربية). انظر مادة: الزامل.

**المطارحة**: مباراة شعرية بين شاعرين شعبيين أو أكثر فى المناسبات الاجتماعية كالأعراس وغيرها. يطلق على المطارحة أحياناً "المكاسرة" للتنافس الشديد بين الشعراء. ومن الفنون الشعرية الشعبية التى تنشد فى المطارحات النميم فى جنوب مصر، ومباريات الشعر النبطى فى الجزيرة العربية والخليج العربى. وقد تمتد المطارحة من العشاء حتى مطلع الفجر، والحكم فى المباراة الشعرية هو جمهور المستمعين الذى يعبر عن استحسانه وانفعاله بعبارات مثل: أبشر أو حياك أو حبابك عشرة...إلخ. (انظر أيضاً مواد: النميم، شعر نبطى، الواو).

(إبراهيم عبدالحافظ)



للمزيد انظر: جمال وهبى، فن النميم فى محافظة أسوان؛ عزالدين إسماعيل، عشرون يوماً فى النوبة.

**معنّى**: لون من الزجل يتغنى به على نغم معروف. واللفظ من السريانية (معنيشو) أى الأغنية أو هو اسم مفعول من الفعل السريانى غنّى، وبعضهم يذهب إلى أنه مأخوذ من عنّ بمعنى أنّ، أو أنه سمى باسم قائله لأنه شكوى العاشق الحزين الذى يسمونه "المعنّى" فيكون معناه لسان حال المعنى. أما الطريقة فى تأليفه فهى أن ينظم كالزجل على بحر من أبحر الشعر العربى. يستهلونه بالمطلع، ثم تأتى بعد المطلع الأدوار على نحو ما سترى فى النموذج.

ويؤدى المعنّى من قبل القوال مصحوباً بنقر الدف والدربكة، ويكون هناك مجموعة من الناس يرددون اللازمة، أو المطلع، أو المقطع الأخير من كل قول، ويسمونهم "الردادة". وإذا كان فى المجلس قوالان فإن الجمهور ينقسم إلى قسمين مع كل قوال قسم، وتجرى العادة أن يبدأ الكلام الأكبر سناً الذى يطلب الإذن أو "الدستور" من الحاضرين عند تناول الدف ويأخذ فى الإنشاء فى موضوع يختاره، ويوجه كلامه للقوال الآخر، وهذا عليه أن يجاوب بالمعنى مع "مسك الحرف".

وتتعدد موضوعات المعنى فتشمل الفخر والغزل والوصف والهجاء والرثاء، وكل ما يعبر عن العشق ولوعة الفراق. كما قد تتفرع منه أشكال ربما اتخذت ترتيباً لحنياً مختلفاً عن اللحن الأصلى تكون فيه الأسطر قصيرة وبالتالى الكلمات قليلة، كما فى القراديات التى هى فرع من فروع المعنّى. وإلى القارئ هذين

النموذجين منه: الأول لمنير وهيبة وهو من المعنّى العادى، والثانى لرشيد نخلة وهو الذى قد استحدثه:

(١) المطلع

يا مجدليى جار تاريخ البشـر

خطيتى خطيه بشرعهم ما يتنغفر

عالرجم كانو سايقينك عالدروب

وكل واحد حامل بايدو حجـر

دور:

بماضى الزمان عالرجم وداك الهوى

وهاك الشريعة راح عهدا وانطوى

واليوم يللى بيلتجى لبنت الغـوى

بالمجد والتقدير اسمو بينذكـر

(٢)

الله معك يام القميص الزهر زهر الربيع هفهف بحفة نهر

ربك خلق كل الدنى بإسبوع لكن عليك ضل ينحت شهر

ربك خلق كل الدنى بإسبوع وإنت تشدى عالجمال طلوع

حتى براك شرقطه من شموع مشعشعة بجبلة لحم وعضام

مميزة عن كل أهل الدهر.

(أحمد أبوسعد)

المقلوب: لون من ألوان الزجل. انظر مادة: الأدباتية.

الملاليه: انظر: الحدو.

**الملحمة الشعبية**: قصة بطولة طويلة فى قالب الشعر اللاشخصى



قد تصل فى طولها إلى آلاف الأبيات. وهى تسرد أحداثًا تجاوز أبعاد الواقع وتتضمن التاريخ. وتقوم فى جوهرها على مبدأ تناول الأشياء الخارقة للعادة، بل إن ذلك يكاد يكون الخاصية التى تتغذى منها وتقوم عليها فى بنائها العام. وتكلف الملحمة بتصوير الأعمال العظيمة التى تبقى على السرد الأسطورى (الملحمى).

ومن أشهر الملاحم العالمية وأقدمها الإلياذة والأوديسة المنسوبتان للشاعر اليونانى الكفيف هوميروس، وملحمة جلجامش الأشورية، والرامايانا الهندية. ومنها ما هو أحدث مثل شاهنامة الفردوسى، والبيوولف الإنجليزية، وأنشودة رولان الفرنسية، والكاليفالا الهولندية. وقد كانت هذه الملاحم سببًا فى ظهور ما يسمى "بالمشكلة الهومرية"، حيث كرس عدد كبير من العلماء جهودهم لدراسة كيفية إبداع الملحمة. وكانت نظرية الصيغ الشفاهية ومن روادها سليمان بارى وألبرت لورد من أساتذة جامعة هارفارد أحدث النظريات التى عالجت هذه القضية. وقد اتخذ هذان الباحثان من الملاحم اليوغوسلافية المعاصرة التى جمعت ميدانيًا دليلاً على إثبات نظريتهم التى ترى أن الملاحم شعر شفاهى يقوم على تنويعات من الصيغ تستخدم بانتظام تحت شروط الوزن نفسها للتعبير عن فكرة جوهرية.

ولم يقتصر إطلاق كلمة ملحمة على هذه الأعمال البطولية القصصية الضخمة، بل نجدها تطلق على بعض الأعمال الروائية الكبرى مثل رواية الحرب والسلام لتولستوى، وفيلم "إيفان الرهيب" ونصوص المسرح الملحمى... إلخ، مما وسع من مجال المصطلح ولفه بشىء من الغموض.

وهناك ادعاء بأن العرب لم يعرفوا الملحمة بمعناها العالمى لأن عقليتهم تعجز عن إبداعها لميلهم إلى التجريد لا إلى التحليل. إلا أن عدداً من العلماء الأجانب والعرب دحضوا هذا الرأى واستدلوا على قدرة العرب الإبداعية فى امتلاكهم أنواعاً أدبية أخرى قريبة الصلة بالملحمة، وإن كانت لها خصائصها التكوينية الخاصة بها وهى السير الشعبية العربية، بل إن بعضهم ذهب إلى اعتبار هذه السير بخاصة التى غلب عليها الشعر ملاحم. (انظر كذلك مادة: سيرة شعبية). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: أحمد أبوزيد، الملاحم كتاريخ وثقافة، مج عالم الفكر؛ حلمى خضر، خصائص التشكيل الفنى فى إلياذة هوميروس؛ والتر أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة د.حسن البنا عزالدين، مج عالم المعرفة.

**الملزومة**: قصيدة الشعر الشعبى فى ليبيا وتونس ذات مفاصل لها طالع (مطلع) ذو غصنين أو ثلاثة أو أربعة وأدوان (مقاطع) يحتوى كل منها فى الغالب على بيتين أو ثلاثة. ترجع قافية العجز فى البيت أو البيتين اللذين يعقبان البيت الأول إلى لازمتها. تشبه الملزومة الرباعيات فى الشعر الفصيح، وتتخذ القصيدة أسلوب الفقرات، وعندما يتعب الشاعر من الاستمرار فى نفس القافية يعود إلى قافية اللازمة التى تسمى رأس الركاب. ومن نماذج هذا الشعر فى ليبيا:

اشتاحشت بنيادم ورملت زاره ومدفع ورز كوره رقى غباره
اشتاحشت حرب الكافر وفزع بعد الكشف جى مظافر
عقاب ليل عند الغجر جانا ظافر
طفر طفر طفر الواد فى المحداره



كسر جيش جانا من بعيد امسافر
شهى برنا من مصر لا لزواره

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: محمد سعيد القشاط، الأدب الشعبى فى ليبيا؛ محمد المرزوقى، الأدب الشعبى فى تونس.

**المنشد**: هو المغنى الذى ينفرد بالغناء، ويعنى فى المصطلح الشعبى: المغنى الدينى الذى ينشد القصائد والموشحات ومنظومات الابتهالات وما نحوها. وفى مصر اتسعت دائرة اختصاص المنشد الدينى المعاصر، فراح يغنى القصص الدينى المنظوم، كما راح يلجأ إلى استخدام طرق عديدة فى الأداء الموسيقى لم يكن له عهد بها فى السابق، منها طريقة الأداء بأسلوب الموال، وطريقة الأداء المتبعة فى الطقاطيق وما نحوها. (انظر كذلك: إنشاد).

(محمد عمران)

**المهاجاة**: غناء حداء الإبل وجز الأغنام فى ليبيا وتونس وبوادى مصر الغربية. وقد يطلق على غناء المعارك، فمن المهاجاة ما يلقيه الفارس وهو على ظهر جواده:

لو كان ما مات ذلال مانهين يوم الطرادى
ومنينه الموت بلا جال ادنى لها يا جوادى

وفى موسم جز الأغنام فى هذه البوادى العربية يجتمع أفراد النجع فى بيت من دعاهم لجز غنمه ويمسك كل من الحاضرين (جلماً) ويوثق نعجة، ويترنم أحسنهم صوتاً بلحن المهاجاة ومنه ما يردد محاسنها:

ويا امه اللى ماك عنا    امريض بلا دا

ومدروك فى حال الزهدا

وللكباش أثمان خاصة وهو الوحيد من القطيع الذى يجز واقفاً دون أن يكتفوه، وعندما يجزون كبشاً جديداً ليضعوه فى القطيع يقولون:

ويا كبش المهدود جديد    خشيت بالفيد

واجعل مراحك كل عام يزيد

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: محمد سعيد القشاط، الأدب الشعبى فى ليبيا؛ صلاح الراوى، الحيوان فى الشعر البدوى.

**المهاجل (البناء والأسفار):** مفردها مهجل، والهجلة تجاوب الأصوات بكلام مقطع تتلاقفه جماعة عن جماعة. وهو فن شعرى شعبى شائع فى اليمن يشارك الزامل فى كونه أغنية عمل أو تحرك كالحركة فى الحقول عند الحرث والسقى والحصاد أو عند الاندفاع فى المسافات الطويلة كالإغارة الحربية والإنقاذ. ومنه مهاجل الأسفار والحصاد والبناء والحفر. ومن مهاجل الأسفار عندما يعزم البدو على الرحيل من مضاربهم يرددونه جماعات مثنى مثنى أو واحداً بعد واحد:

العيش يا خيَالهـا    مانا عُبيد إلا لهـا

ما أحلى شدود اجمالها    لا ما تحط اجمالها

كم من جمّالها

وأما مهاجل البناء فإنها تتنوع بتنوع مراحل البناء من النقر فى الحجر إلى حمل الأحجار ثم تثبتها وتردد الثلاثة الأشطار بالمجاوبة أو بأداء جماعى واحد:



صبحه وابكر بكر    البكر فيها النصر

طائر البلبل نشر

ومن المهاجل أهازيج علان وهو أنشودة للرواح أو العودة إلى البيوت بعد جهد العمل، وتمتاز بالشجى وبالحنين وتفصح عن فرحة اللقاء بالأهل والسكن، ويعلن الواصلون ذلك على مسافة الصوت من القرية ومنها:

بشر بها يا ذى تبا ما واها    يا ذى تساد أربعمائه مبداها

(انظر كذلك: ترانيم الحصاد، الزامل). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: عبداله البردونى، فنون الأدب الشعبى فى اليمن.

**الموال (المواليا):** ١- (أدبياً): ضرب من الشعر الشعبى العربى له وزن واحد فلا يصاغ إلا فى بحر البسيط. كان فى بدايته يصاغ فى بيتين على الأصل فى أربع قواف على روى واحد. تعددت الآراء حول نشأته، فصفى الدين الحلى يرى أنه نشأ فى أهل واسط بالعراق بين العمال والفعلة والأبّارين الذين كانوا يغنون لساداتهم ويترنمون فى نهاية كل بيت "يا مواليا"، ثم انتقل إلى بغداد فاستخدم أهلها العامية ولطفوه. وهناك من يرى أنه لما نكب هارون الرشيد البرامكة طلب ألا يرثيهم أحد، ولكن جارية من جواريهم كانت ترثيهم بغناء ملحون وتقول:

يا دار أين ملوك الأرض أين الفرس...    وامواليا

أين الذين حموها بالقنا والترس...    وامواليا

قالت تراهم تحت الأراضى الدرس...    وامواليا

سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرس...    وامواليا

أما ابن خلدون فقد نسبه للبغاددة وقال "كان لعامة بغداد فن من الشعر يسمونه المواليات وتحته فنون كثيرة". ويرى محسن القريشى فى دراسة حديثة أن أصل المواليا من الشعر النبطى لأن الأنباط كانوا يشكلون الأكثرية فى جنوب العراق، كما أن الشعر غير المعرب لدى أهل الحجاز ونجد وإمارات الخليج العربى يسمى بالشعر النبطى الذى أتاهم من جنوب العراق. كذلك قيل إنه سمى موال لتوالى قوافيه بعضها بعضاً.

انتشر الموال فى معظم أنحاء الوطن العربى، فقد نسب ابن خلكان مواليا رباعياً لابن الفارض، بما يعنى أنه دخل مصر فى بداية القرن السابع الهجرى. ومنذ ذلك الوقت توسع فيه المصريون، واشتهر منهم قديماً الشيخ إبراهيم المعمار وغيره. وحديثاً اشتهر فى الصعيد والدلتا على السواء وقسموه إلى أحمر وهو ينتظم فى الحماسة والحكمة وشكوى الزمان، وأخضر وهو ما يدخل فى التغزل والوصف. واقترن الموال بالغناء، وطوره المصريون من حيث الشكل فنظموا الرباعى من أربع شطرات موحدة القافية، ثم الخماسى وسموه (الأعرج) مثل:

يا واخد القرد اوعى يخدعك ماله
تحتار فى طبعه وتتعذب بأفعاله
حبل الوداد إن وصلته يقطع احباله
تقضى عمرك حليف الفكر والأحزان
ويذهب المال ويبقى القرد على حاله



ثم تعدوه إلى السباعى وسموه النعمانى الذى يسميه الرواة السبعاوى. وهو يتألف من سبعة أقفال (شطرات) الثلاثة الأولى بقافية واحدة وجناس واحد، والثلاثة الثانية مغايرة والقفل السابع يأتى بجناس الأولى.

وصل الموال إلى الشام بعد مصر بقليل وبرع فيه الشيخ صلاح الدين الصفدى الذى مزج الغزل بالوصف، والنابلسى وغيرهم. ويدعى الموال فى لبنان بالبغدادى إشارة إلى أصله القديم. أما فى السودان فقد غير اسمه إلى الدوبيت والحاردلو على الرغم من الاختلاف بينها من حيث اللغة، فلغة الدوبيت معربة، أما المواليا فهى ملحونة أو غير معربة. وفى المغرب يدخلونه تحت عنوان أنوا ع الزجل ويسمى موالاً رغم تبايناته من حيث التركيب ويختلف عنه فى الأداء واللحن ويستهل بـ(أنا انانانا...). ولهم نوع ينظم بالعامية أقرب إلى الموال الرباعى يسمى "العيطة" وينتهى بقول "يا سيدى" على غرار الموالية القدية "وامواليا". وفى تونس هناك نظم سمى بالمربع الكامل أقرب ما يكون إلى المواليا الرباعى. وفى اليمن ينعت الموال "بالموشح" ولا يراعى فيه الإعراب، ويطلقون عليه "الحمينى" وهو لا يكون إلا ملحوناً.

وكان الموال قد انحسر فى العراق فترة طويلة من الزمن، ثم عاد إليه اعتباره فى العصر الحديث، وهو يسمى بالأزهيرى أيضاً، ومنه الرباعى، والخماسى (الأعرج)، والسباعى (الزهيرى) المنسوب إلى "ملا جادر زهيرى" وهو لا يختلف كثيراً عن النعمانى.

والموال مفعم بألوان البديع ويغلب عليه استعمال التجنيس بأنواع التام والناقص والمركب واللفظى والمقلوب.. إلخ، مثال:

سجى لفقد حبيبك بالبكا يا عين (عين الإنسان)
آسف ولا يصيبك فى منياكى عين (العين الصائبة)
إن كان ومعك جرى فى كل وادى عين (عين الماء)
زيدى عليه ودع يجرى بناقص عين (عين المطر)

وتختص مصر بنوعين من المواويل يتغنى بها المنشدون والمغنون فى المناسبات المختلفة، وهما الموال القصصى، والشرح. فأما الأول فهو قصة منظومة فى قالب الموال السباعى تعالج قضية اجتماعية. أما الثانى فهو نوع من أنواع الموال الدينى تتتابع شطراته على روى واحد، وأكثر ما يكون فى غناء منشدى الذكر فى الموالد وفى حضرات الطرق الصوفية.

ومن تتمة الحديث على أنواع الموال أن الرواة يقسمونه إلى أجزاء، فالشطر الواحد يسمى "قفلاً" أو "غصناً"، والأقفال الثلاثة الأولى "عتبة الموال"، والتى تعقب العتبة "الردفة"، أما القفل الأخير فيسمونه فى مصر "غطا"، وفى العراق "الرباط". (إبراهيم عبدالحافظ)

**٢– الموال (موسيقياً)**: فى إطار تعدد أشكال الموال برز شكل مميز من الموال عرف باسم "الموال القصصى" تكثر فيه عدد الأبيات أو الشطرات الشعرية لتصل إلى مئات الأبيات أو الشطرات. وقد شاع هذا الشكل من المواويل مع تحول أدائه إلى فقرة رئيسية فى محفوظ المغنى البلدى (أو مغنى الموال). وعلى الرغم من كثرة عدد



شطرات هذا الشكل من المواويل، فإنها– فى كل أعدادها– لابد أن تنتظم فى شكل داخلى معين. وأكثر المواويل القصصية انتشاراً ذلك الذى تنتظم فيه الشطرات وقوافيها على شكل مواويل قصيرة رباعية أو خماسية أو سباعية... إلخ. وتتوالى تباعاً مكونة الشكل الشعرى العام للموال القصصى. ويبدأ الموال القصصى بـ "عتب" واحد من المواويل القصيرة (الداخلية) تتوالى بعده بقية المواويل القصيرة بأشكالها المكتملة، وتنتهى القصة ببقية الموالد الأول، أى بالردفة ثم الغطاء فيكتمل بذلك أداء الموال.

وفى الأداء الموسيقى للموال اقترن النوع القصير منه برواج شكل مميز من الأداء يقوم على طرق وأساليب موسيقية ذات صلة وثيقة بمكونات الشكل الشعرى للموال أو ذات صلة بمغزى الخطاب الذى صيغ فى شطرات الموال. ولأن خطاب الموال يجنح غالباً تجاه معالجة حالات الشجن ومواطن الأسى والشكوى من الزمان؛ فإن هذه المعالجة انسحبت على لهجة الأداء الموسيقى للموال، لاسيما أن المؤدين قد توارثوا– من مقومات الموسيقا الشرق عربية– أساليب أداء ومكونات لحنية ومقامية تساعد على إبراز هذه الناحية. وأبرز ما يميز أداء الموال أنه يقوم على خاصية التحرر من الوزن الموسيقى القياسى وهى الخاصية التى تنتظم عليها سائر المكونات البنائية التى يتشكل منها الأداء الموسيقى للموال. وفى أداء الموال يظهر المبدأ الموسيقى الذى تقوم عليه العلاقة بين الشعر والألحان، وهى العلاقة التى يظهرها شكل التقسيم الثلاثى المتقابل، فالشعر فى الموال يبدأ بالعتب، أى بالتقديم أو الاستهلال الذى يتحقق فى الأداء

بعمليات موسيقية تحضيرية إلى أن تحين لحظة الانتقال إلى قسم الردفة، وهى وسط الموال أو بالأحرى قلب الموال الشعر وقلب الموال الموسيقا، حيث تتصاعد العمليات الموسيقية بأساليب متقنة، ثم يأتى الغطاء فى الشعر ويعنى نهاية الموال التى تصاغ فى الأداء الموسيقى بما يعرف بالخاتمة أو التسليم. (انظر كذلك مواد: الموال القصصى، والمادة التالية). (محمد عمران)

للمزيد انظر: صفى الدين الحلى، العاطل الحالى والمرخص الغالى، تحقيق حسين نصار؛ رضا محسن القريشى، الفنون الشعرية غير المعربة (المواليا)؛ مقدمة ابن خلدون.

**الموال الصعيدى**: ويتفق الرواة فى الصعيد الأوسط على تقسيم الموال إلى فنين: فن أخضر وآخر أحمر. والأخضر هو الذى يتناول الأغراض السارة، أيًا كان نوع التجربة. والأحمر هو الذى يتناول غرضًا حزينًا أو مريرًا. وتحت هذين القسمين نوعان عامّان حسب الوضوح أو الغموض المتعمد. فلدينا الفن المردوف أو المغطى، وهو هذا الذى يخرج فيه الشاعر بالكلمات على أشكالها المألوفة، وفن مفتوح وهو عكس ما سبق. وثمة تقسيم ثالث: فلدينا موال يتركب من "فرش" و"غطا" و"قفلة" ولدينا موال يتركب من جزء واحد.

و"الفرش" هو إثارة قضية يكون الرد عليها غطاء ثم تأتى "القفلة" كنتيجة للنقاش، والموال المركب على هذا النحو، غالبًا ما يكون من النوع "المفتوح".

مثال (١) فن أحمر (واو)

هذا الفن كثيرًا ما يتألف من أغصان تتابع ثلاثة ثلاثة وبيت مفرد يسمى "طاقية".



يا طبيب جوللى كلامك إيه وشاريتك(١)
علشان ما ينزاح كتر الغيظ وشاريتك(٢)
أنا فرحت وطمنت لما جُمت وشاريتك(٣)

* * *

إعشمت(٤) يا طبيب تعطينى دواك العال
وتصحنو لى حداك فى الحُج والهانة(٥)
إياك عسى الله يا طبيب تبرى الجروح والعال(٦)
ويبّى معى حظ جوار الدار والهانة(٧)
وأبّى شبيه بحر أروى وطيها(٨) والعال(٩)
وأبعت جوابات لجطع الجول والهانة(١٠)
ون كان يا طبيب دواك لا هناك ولا هانة
أستاهل أنا اللى بعت العال وشاريتك(١١)

الموال السابق يتألف من أحد عشر غصنًا أو شطرة تتحد الثلاثة الأولى فى القافية- مع آخر شطرة وهى التى نسميها "بالطاقية" وأما السبعة أغصان المتوسطة فعلى قافيتين مختلفتين عن البداية والخاتمة.

مثال (٢) فن مقفول

مما جرالى دموع العين جورباتى(١٢)
من سُجم حالى عملت الكل جورباتى(١٣)
لكن أنا شايف أساهم شبيبه النبل جورباتى(١٤)
أنا كنت أنظر اللى أريده من بعيد بازل(١٥)
وأدى كلمة الندل شبعتنى عيوب بازل(١٦)

من بعد ركبى على المخزوم(١٧) والبازل(١٨)

أنا عدت أمشى على الأجدام جورباتى(١٩)

النظام الشعرى للموال السابق، مألوف وشائع، فهو يقوم على سبعة أغصان ذات قافيتين. فالبداية والخاتمة معًا، ثم الوسط.

وقُفْل الموال يتمثل فى التخريج الصوتى من كلمة "قريب" فجعلها الشاعر جورباتى ثم الإدغام والتخريج، فى كلمة بازل التى تتركب فى الشطرة الرابعة من "بالزول" وفى الخامسة ضمت حركة الرفع فى الوسط.

مثال (٣) موال مفتوح

لو كانت الناس تجبل عذر بعضيها

كنت أوهب الروح والجتة لبعضيها

أما الزمن دا زمن غش

ما تعرفشى للراجل جفا من وش

علشان ربع كلمة تفوت الناس بعضيها. (رشدى صالح)

**موال قصصى**: يقابل مصطلح البالاد Ballad الأجنبى، فهو أغنية شعبية (موال) تحكى قصة، وعادة ما تعرف أنها قصة مروية فى قالب شعرى. والموال القصصى يتكون من مواويل سباعية متوالية فى الغالب. يطلق عليه بعض الدارسين أغنية قصصية، بينما يسميه آخرون قصة غنائية. ينمو الحدث الرئيسى فيه من خلال تعاقب الأحداث والمشاهد حيث تقود إلى الذروة فى طابع درامى.

ويرى أحمد مرسى أنه يكاد ينطبق على الموال القصصى المصرى عدد من قوانين القص الشعبى التى اكتشفها العالم أكسل أولريك،



ومنها أن عدد الشخصيات فيه محدود للغاية، ولا يظهر فى المشهد الواحد أكثر من شخصين عادة. كما أن عدد المشاهد القصصية محدود مع بساطة البناء الفنى. ومن حيث البداية فهى هادئة فلا تبدأ بحدث فجائى، ومثلها النهاية التى تتم بشكل فجائى أيضًا. ويبدو فى أكثر المواويل قانون التناقض بوضوح حيث توضع القوة فى مقابل الضعف والغنى فى مقابل الفقر وهكذا.

وللموال القصصى أسلوب خاص فى الرواية الحية إذ يعمد المغنون الشعبيون إلى التركيز على مشاعر الجمهور وإثارة خيال المستمعين فكثيرًا ما يقحمون أنفسهم باستخدام ضمير المتكلم لكى يوحوا بصدق الأحداث، فضلاً عن استخدامهم للموسيقى المصاحبة كوسيلة للتأثير.

اشتهرت فى مصر مجموعة من المواويل القصصية منذ الثلاثينيات مثل موال أدهم الشرقاوى، وموال حسن ونعيمة، وموال شفيقة ومتولى، وهى فى أغلبها تعبر عن واقعة اجتماعية أو حادثة تجسد قيمة قد يستحسنها الناس أو يستنكرونها، ولكنها لا تعبر عن الوقائع الحقيقية تمامًا، فموال حسن ونعيمة مثلاً يحكى قصة شاب مغنى يتصف بالشجاعة والمروءة تتعلق بحبه إحدى الفتيات فتتبعه إلى قريته، ولكن المغنى الشهم لا يفرط فى عرض نعيمة عندما جاءته مختارة فيعيدها إلى أهلها الذين يقابلون معروفه بالغدر ويدبرون مؤامرة ويستدرجونه لبلدتهم ويقتلونه. فما كان من الفتاة المحبة إلا أن تحتفظ برأس حسن وأن تعترف للشرطة أن أهلها هم القتلة فيلاقوا جزاءهم.

أما موال شفيقة ومتولى فإنه يدور حول حادثة شرف من نوع آخر، إذ يسخر أحد الجنود من متولى الجرجاوى الذى كان رئيساً لمجموعة فى الجيش. يترك متولى معسكره ليبحث عن أخته وينتقم لشرفه بقتلها، ولكن القاضى لا يحكم عليه إلا بالحبس مدة قصيرة (مع إيقاف التنفيذ). وبهذا يحقق الموال وظيفته فى عمل الموازنة الدقيقية بين العرف الاجتماعى (الشرف)، والقانون الوضعى. (انظر مادتى: أدهم الشرقاوى، نظرية دراسة الصيغ الشفاهية).

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: أحمد مرسى، الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها؛ عبدالعزيز رفعت، القصة الغنائية الشعبية المصرية، المصطلح والتعريف، مج المأثورات الشعبية: Pierre Cachia, Popular Narrative Ballads of Modern Egypt.

**المواليـة**: من يتغنون بسيرة النبى محمد (ص) بمناسبة مولد النبى، وفى الأفراح، وغيرها من المناسبات. انظر مادتى: قراءة المولد، ومؤدى شعبى.

**المواليا**: انظر: الموال.

**المواوية**: فئة من الفنانين المتسولين. انظر مادة: الأدباتية.

**موتيف**: انظر مادة: النظرية البنائية والأدب الشعبى.

**الموشح**: كان ظهور فن الموشح منذ القرن الثالث للهجرة (التاسع الميلادى) بالأندلس. وسمى موشحاً لما فيه من زخرفة تجعله كالمرأة المتزينة بالوشاح، وهو إزار رصع بالجواهر تلفه المرأة بين كتفها اليمنى وجنبها الأيسر. والموشح نمط شعرى جديد يعد ثورة على



القالب التقليدى للقصيدة، إذ يتركب من المطلع ويسمى المذهب والأقفال وآخر قفل فى الموشح يسمى الخرجة. وأغلبه من النظم المعرب عدا الخرجة التى كثيراً ما ترد من الشعر الخفيف غير المعرب وتكون فيها مسحة المجون. وقد تستعار من خرجة مشهورة لوشاح آخر أو تأتى تضميناً لبيت من الشعر. ويعقب المطلع فى الموشح التام أقسام تختلف عن قوافى المطلع والقفلة أو الخرجة. والحد الأدنى لهذه الأقسام ثلاثة ويسمى القسم منها بيتاً أو دوراً. ويسمى القسم الواحد من المطلع أو القفلة أو الخرجة غصناً. والموشح التام ما تركب من مطلع وأبيات، أما الأقرع فهو ما تركب من أبيات دون مطلع، وهو من مبتكرات المشارقة.

وقد أحدث الموشح ثورة عظيمة فى نوادى الأدب ومجالس الطرب والغناء، حيث مكّن قالبه من تنويع اللحن وسرعة حفظه وانتشاره، وظهر عدد من الوشاحين فى المغرب أولهم مقدم بن معافى القبرى شاعر الأمير عبدالله بن محمد المروانى (٢٧٥-٣٠٠هـ/ ٨٨٨-٩١٣م)، وعبادة القزاز بن ماء السماء، وابن باجة المتوفى سنة ٥٣٣هـ/ ١١٣٨م، ولسان الدين بن الخطيب المتوفى سنة ٧٧٦هـ/ ١٣٧٤م وهو صاحب كتاب جيش التوشيح ومن أشهر موشحاته التى ظلت تتردد فى المشرق:

جادك الغيث إذا الغيث همى   يا زمان الوصل بالأندلس
لم يكن وصلك إلا حلماً   فى الكرى أو خلسة المختلس

أما فى المشرق فمن الوشاحين الشيخ صلاح الدين الصفدى، وابن نباتة المصرى، وصفى الدين الحلى وغيرهم. ولعل أشهر

الموشحين قاطبة القاضى ابن سناء الملك المصرى الذى ألف ديوانًا فى الموشحات باسم دار الطراز ومما قاله:

نعم أنا منك فى عذاب واشتهيك
وأبذل الروح فيك بذلاً واشتريك
يا جملة كلها جمال
ودولة كلها دلال
وملة كلها ملال
ما أنت شمس ولا هلال
ولا قضيب ولا غزال
أنت اقتراصى وبرد مابى أموت فيك
ولست ألغى الحياة إلا أن التقيك

ولم يقتصر الموشح على الموضوعات الغزلية أو الوصفية بل قيل منه الكثير فى الزهد، وكان ابن عربى مع تعمقه فى التصوف يقول الموشحات من لون يسمى "المكفر". وفى القرن الماضى وأوائل هذا القرن ساد الموشح كأسلوب فى ليالى الغناء سواء منه ذى الطابع الدينى أو ما هو فى الغزل أو فى الآداب الاجتماعية الأخرى. ومن الموشحات المشهورة: سلم الأمور للرب، ومنه فى المديح:

مدح العربى، أقرب لى خير نبى الصخر له لان
ذو الحسبى والنسبى خير الأمم والملجأ للعيان

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: دائرة المعارف الإسلامية، مادة موشح؛ ابن خلدون،



المقدمة؛ فتحى زغندة، الطريقة السلامية فى تونس أشعارها وألحانها؛ رشدى صالح، الأدب الشعبى.

**الموضوع الأساسى (التيما) Theme**: هو فرض أساسى أو موقف قيمى (معنون) فى أى منتج ثقافى ماديًا كان أو روحيًا، أى فى فن العمارة أو فى الإنتاج الأدبى. وقد يكون مثل هذا الموضوع واضحًا وصريحًا، كما قد يكون متضمنا. كما قد يكون محل قبول أو رفض، على المستوى المعيارى. وفى هذا يقول أوبلر - Opler صاحب المفهوم: "تتضح الموضوعات الأساسية فى شكل "تعبيرات" قد تكتسب شكلا محدداً أو لا تكتسبه، وقد تكون صريحة أو رمزية، "مادية" أو "لا مادية". (محمد الجوهرى)

**ميجنا**: الميجنة فى اللغة مدقة القصار، وهو من يدق الثياب وبيضها. يقول أحمد رضا: "وكان هذا الغناء ابتدأ فنه من القصارين منذ كانوا يتغنون به عند دقهم الثياب فى الغسيل على توقيع المدقة التى هى الميجنة، وأصل معنى الوجن الدق". ويرى أنيس فريحة فى معجم الألفاظ العامية: "أن اللفظة من الجذر الآرامى "نجن" وتفيد معنى اللحن والغناء". ومهما يكن مرد التسمية فإن الميجنا نوع من الغناء الشعبى معروف فى لبنان وسورية وفلسطين. ينظم على بحر الرجز وتتألف وحدته من أربعة أشطر الثلاثة الأولى منها متحدة الوزن والروى وقافية الشطر الرابع نون مفتوحة، وله مطلع يستهل به ويردد عقب كل وحدة. وإليك نموذجًا مما يغنى به فى لبنان:

يا ميجنا يا ميجنا يا ميجنا
ضحكت حجار الدار طلو حبابنا

يا بنت أربعتعش شعرك جدلى
واحكى المزح للغير واحكى الجد لى
لو بتعرفى شوجد لى
مجنون ليلى ما تعذب مثلنا

وقد سبق لنا القول أن الميجنا تسبق العتابا، وفى ذلك يقولون: "كسر ميجنا وكفن عتابا" أى مهد بالأولى واختم بالثانية.

(أحمد أبوسعد)

**ميشلنج، جاى** Jay Mechling: أستاذ فولكلور متخصص فى الدراسات الأمريكية بجامعة كاليفورنيا ديفيز. حصل على درجتى الماجستير والدكتوراه (١٩٦٨ و١٩٧١) فى الحضارة الأمريكية من جامعة بنسلفانيا. أصدر عديداً من الكتب والدراسات، ورأس وشارك فى عدد من الجمعيات العلمية أهمها انتخابه زميلاً لجمعية الفولكلور للدراسات الإنسانية عام ١٩٩٢، ثم تولى رئاستها أوائل ١٩٩٤. وانتخب زميلاً لجمعية الفولكلور الأمريكية ١٩٩٨.

نشر ما يربو على ثمانين مقالاً ودراسة ظهرت فى الكتب، والمجلات العلمية، منها: "الحياة البرية الأمريكية فى الرمز والحكاية" (١٩٨٧)، وكتاب "مشرفى الكشافة وبناء الشباب الأمريكى" (٢٠٠١). يعمل منذ عام ٢٠٠١ واحداً من المشرفين الرئيسيين على تحرير "موسوعة الدراسات الأمريكية".

(محمد الجوهرى)

**ميلز، مارجريت آن** Margret Ann Mills: أستاذة بقسم لغات وثقافات الشرق الأدنى بجامعة ولاية أوهايو. حصلت على الدكتوراه



(١٩٧٨) من جامعة هارفارد فى تخصص علم الفولكلور العام والدراسات الإيرانية (إشراف مشترك من تخصصات: علم الأدب المقارن، ولغات وثقافات الشرق الأدنى، والأنثروبولوجيا الاجتماعية)، وكان موضوع الرسالة عن "القص الشفاهى فى أفغانستان: الفرد فى التراث" بإشراف ألبرت لورد.

نشرت عدداً من الكتب والدراسات عن التراث الشعبى الأدبى فى منطقة جنوب آسيا عموماً، وفى أفغانستان خصوصاً.

e-mail: mills.186@osu.edu.

(محمد الجوهرى)

**الميمر**: فن شعرى شعبى عراقى رباعى الأشطر وزن شطر منه مستفعلن مستفعل، وله أشكال أخرى ومجزوء. وقد ظهر هذا الفن منذ قرنين من الزمان ولازال يبدعه الشعراء الشعبيون فى العراق. من نماذجه:

احنه الذى سيوف الحرب سنينه    احنه المراجل للعرب سنينه
احنه الذى بكل موزمه سنينه    وحروبنه تتسولف ابكل محضر

(واحنه = نحن بمقتضى الإحالة فى اللهجة العراقية، وسنينات أى سنننا الفصيحة. ومعنى الأولى من سن الحد والثانية بمعنى شرعنا، والموزمة أى الازمة، وتتسولف أى تقص).

صار هذا الفن مجالاً لصياغة القصص تتلى للاعتبار والوعظ.

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: رضا محسن القريشى، الحجازى فن شعرى شعبى ضائع، مع التراث الشعبى.

## حرف النون

**النادرة (الجمع: نوادر):** النادر لغة هو الغريب الخارج عن المعتاد، والنادرة اصطلاحاً ضرب من الحكايات الممعنة فى القصر، وتدور غالباً حول الحياة اليومية. والشخصيات البارزة فى هذه الحكايات تتسم ببطء الاستجابة الشرطية لوقع الحياة اليومية، وتغلب عليها المفارقات التى يستحدثها الغباء أو البلادة أو الخدعة، وقد يكون موضوعها ماجناً. وهى خالية من التعقيد، ولها محور رئيسى واحد، وقلما تتجه إلى الخارق، وهى تنزع إلى التجمع حول شخصية واحدة أو مجموعة محدودة من الناس، وتعرف فى الحياة العربية بالنوادر: نوادر الظرفاء- السكارى- البخلاء- المغفلين- نوادر جحا...إلخ. وتعرف أيضاً فى الحياة الشعبية، وبخاصة إذا كانت مفارقة وثمرة مواقف أو ظروف معينة، بالنكتة (أى الشىء الصغير

جداً). وأمثال هذه الحكايات سريعة الانتشار والحفظ، لما فيها من مفارقة تثير الانتباه والضحك معاً.

وتوجد النوادر فى الأدب الفصيح أو الرسمى وجودها فى الأدب الشعبى، وتعد من المراحل الأولى للإبداع القصصى بما يجتمع فيها من الكلم الذكى المعتمد على سرعة الخاطر والحدث الجارح أو العبارة اللاذعة. وقد يكون الغرض منها تزجية الفراغ بالثرثرة أو التندر أو النقد الفاضح، وقد تهدف إلى التهذيب والتثقيف أو التسلية والترفيه. (عبدالحميد يونس)

النادى عثمان (مواليد ١٩٢٣ تقريباً): مغنى سيرة وعازف على آلة الربابة، ولد فى قرية الطود بحرى بمحافظة قنا فى أسرة غجرية يحترف أغلب أفرادها الغناء والعزف على الآلات الموسيقية. شاعت شهرته فى سبعينيات القرن العشرين خلال زياراته المتكررة إلى القاهرة ليقدم السيرة الهلالية فى الحفلات وفى المنتديات الثقافية التى كان ينظمها بعض الباحثين والمهتمين بالسيرة. عمل النادى عثمان – حتى عهد قريب – مع فرقة تقدم عروضها فى قنا والأقصر فى حفلات العرس وفى المنتديات والتجمعات السياحية. (محمد عمران)

**النانا**: فن غنائى ينتشر فى جبال إقليم ظفار بسلطنة عُمان، يعتمد على أداء فردى أو جماعى بدون أية أداة إيقاعية. لا تتعدى القصيدة منه حجم بيت من الشعر العربى الفصيح، فهى عبارة عن مقطعين أو شطرتين من الشعر. وتقال قصيدة "النانا" فى غرض شعرى واحد. ولهذا الفن قواعده وأصوله، وله شعراؤه من الرجال والنساء.



وللنانا معنى آخر فى التراث البابلى فقد استخدم المصطلح بمعنى دينى له علاقة بالآلهة ونواحى العبادة.

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: على آل حفيظ، فنون القول فى ظفار، مج نزوى.

**نايف النوايسة**: (مواليد الكرك- المزار/ الأردن ١٩٤٧). حصل على الدرجة الجامعية الأولى فى اللغة العربية وآدابها. مكان العمل: جامعة مؤتة- مركز دراسات الجنوب والتعليم المستمر. الخبرة العلمية: ١-عمل محرراً فى وزارة الثقافة (١٩٦٧-١٩٨٧). ٢-رئيس شعبة التراث الأدبى بدائرة التراث فى مركز دراسات الجنوب بجامعة مؤتة منذ سنة ١٩٩٧. ٣-عضو رابطة الكتاب الأردنيين. ٤-عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب. ٥-عضو مؤسس لمنتدى إربد الثقافى. ٦-عضو مؤسس للملتقى الثقافى فى الكرك. ٧-عضو مؤسس لبيت الأنباط (الهيئة العربية للثقافة والتواصل الحضارى). من مؤلفاته: مجموعة "أبوالمكارم" للأطفال (١٩٨٠)، مسرحية "الرياحين" (١٩٩٦) مأخوذة عن مقامة الرياحين للإمام السيوطى، مجموعة "الأولاد والغرباء" للفتيان (١٩٩٦)، "الطفل فى الحياة الشعبية الأردنية" (دراسة) (١٩٩٧).

ومن مؤلفاته تحت الطبع: معجم أسماء الأدوات واللوازم فى التراث العربى، قراءات فى التراث: مجموعة أبحاث ودراسات، السجل المصور للواجهات التراثية المعمارية فى الأردن، وستصدره جامعة مؤتة.

كما شارك فى عدة مؤتمرات عربية بالبحوث التالية: "الجذر المشترك للتراث الشعبى العربى"، (١٩٩٩)؛ "تأثيرات التراث على

التنمية"، (١٩٩٩)؛ "الصناعات التقليدية فى الأردن والبعد التنموى"، (١٩٩٩). المشاركة فى عشرات الأمسيات والندوات والأيام الثقافية فى الأردن طوال السنة، الكتابة فى الصحافة المحلية، وفى المجلات الأردنية والعربية. (المترجم له)

**نبيل أبونقول (مواليد ١٩٥٠):** حائز الدكتوراه اللبنانية فى الدراسات اللغوية والتراث. وماجستير فى العلوم التربوية. يعمل أستاذاً محاضراً فى الجامعة اللبنانية: كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وكلية الإعلام. سبق له الاشتغال بالتدريس، كما أنه مدرب سابق للدبكة الفولكلورية اللبنانية فى الأندية والجمعيات. من أنشطته الثقافية: رئيس سابق لنادى كوكبا الثقافى الاجتماعى، مسئول فى منتدى حرمون الثقافى، ومنسق عام مؤتمر التراث الشعبى الحرمونى الأول، لبنان ١٩٩٩، وعضو محاضر فى مؤتمر التراث الشعبى، حركة الحوار الثقافى. من الأبحاث التى قدمها: البيت القروى اللبنانى تراث وألفاظ، الألقاب الشعبية اللبنانية، الحرف الشعبية اللبنانية، الدبكة اللبنانية واقع وتاريخ.

(المترجم له)

**نبيلة إبراهيم (مواليد ١٩٣٠):** باحثة مصرية مرموقة فى مجال الأدب الشعبى والنقد الأدبى. تعمل أستاذة للأدب الشعبى بكلية الآداب جامعة القاهرة. حصلت على الماجستير من قسم اللغة العربية حول روميات المتنبى بإشراف أستاذتها سهير القلماوى. ثم على الدكتوراه من جامعة توبنجن بألمانيا حول "سيرة الأميرة ذات الهمة". اتخذت من دراسة القص الشعبى مجالاً لربط الدراسات العالمية



بالدراسات العربية للأدب الشعبى، فحاولت فى مؤلفها "قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية" تطبيق منهج "بروب" على القصص الشعبى العربى. وأوضحت فى دراستها الفرق المهم بين الحكايات الخرافية (الحواديت)، وبين الحكايات الشعبية سواء من حيث الوحدات الوظيفية أو المحتوى أو طبيعة الشخصيات.

شغلت منصب عميدة المعهد العالى للفنون الشعبية والإشراف على مركز الفنون الشعبية بالقاهرة فى أواخر الثمانينيات، كما أشرفت على رسائل علمية عديدة تهتم بدراسة الأدب الشعبى فى مختلف الأقطار العربية. من أهم أعمالها ترجمة كتاب "الحكاية الخرافية" لفردريش فون ديرلاين (١٩٦٥)، و"الفولكلور فى العهد القديم" للسير جيمس فريزر (١٩٧٢). ومن مؤلفاتها "أشكال التعبير فى الأدب الشعبى" (١٩٦٦)، و"سيرة الأميرة ذات الهمة" (١٩٦٦)، و"قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية" (١٩٧٣)، و"الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق" (١٩٩٥)، ومازالت تسهم بدور كبير فى إثراء الدراسات العربية فى مجال الأدب الشعبى. (إبراهيم عبدالحافظ)

**النخيخ (النخ):** من أغانى العرس المصاحبة للرقص فى ليبيا وتونس (يستمر العرس سبعة أيام، الثلاثة الأولى منها تحيا لياليها فى بيت العريس). تجتمع الفتيات غير المتزوجات ويجلسن على ركبهن أمام البيت فى صف طويل يغنين الشعر على إيقاع "الانقة والزكرة". كما يجلس الرجال على شكل نصف دائرة يفصل بين المجموعتين سامر النار. وفى الليلة الثالثة تكون العروس بين النخاخات.

ومن العادة أن تكون حكاية النقوط (الرمى) فى هذا اليوم، وهى أن يستلقى عازف الزكرة وزميله ضارب "الدنقة" على ركبة كل متفرج ليضع له قطعة من النقود تحت حافة طاقيته على جبينه، ويتركها ويذهب جهة النساء ويصيح بأعلى صوته:

اشبحـى يالـلا     يا ذبال العيـن
هذا من عند سيدى     فولان بن فـولان
قا ما رميت كان على     اللى تهيل واتميل
واتخل القلب شاقى وعليل

وإذا كانت المجموعة التى تحيى العرس طائفة أى شاعر ومجموعة الخماسة، فإنه يجعل منديله على عصاه ويتجه بمجموعته ناحية الشخص الذى طلب منهم أن (يسافروا) إليه– على حد تعبيرهم–. وعندما تتعب الفتيات من النخ يصيح أحد الموكلين بالعرس "دام العرس دام".

وتسمى هذه الرقصة والغناء فى الأفراح التونسية النخ، وكانت تقوم بها الفتيات أو الشابات الصغيرات على نقرات الطبل وأنغام الشاعر، حيث تتقدم الفتيات فى آخر الحقلة إلى أوانى الزيت المقدمة إليهن من أصحاب العرس فيسقين شعورهن زيتًا، ثم يصطففن فى خط طويل منتصبات على ركبهن، مسدلات الشعور، حاسرات الرؤوس، مكشوفات الوجوه، متحدات الملابس، بينما يصطف أمامهن الرجال يتوسطهن الشاعر ومساعداه وأمامه طبل العرس ينقره بعصاه. وتتفرج النساء الواقفات أمام بناتهن اللائى يرقصن على نغمات الشاعر، ونقرات الطبل، وذلك بتحريك رؤوسهن ورمى شعورهن إلى اليمين والشمال فالأمام والخلف.



ولا تتعدى أغانى الشاعر المصاحبة للنخ النوع المسمى بالمسدس العريفى (انظر: المسدس)، ولا يكون إلا فى النسيب، ويبدؤه فى بعض الجهات التونسية بقوله:

على ضربة الطبل يا بنت شالى
عثيثك جمالـــى
كان طالبه الفتـــن
هيا تعالـــى

ومعناه ارقصى يا فتاة على ضربات الطبل فشعرك كثيف طويل وإذا كنت تطلبين العراك فهيا تقدمى.

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: محمد سعيد القشاط، الأدب الشعبى فى ليبيا؛ محمد المرزوقى، الأدب الشعبى فى تونس.

**النداءات**: أحد الأساليب التى يستخدمها الباعة الجائلون أو باعة الأسواق للترويج لسلعهم. وهو أسلوب له جذوره التاريخية الطريفة، ومازال قائمًا مستمراً حتى اليوم. وللمصريين ولع واضح بتحسين سلعهم والتفنن فى النداء عليها. ويرى رشدى صالح أن نداءات الباعة الجوالين تدخل فى فنون النثر الأدبية متى توفرت لها الإجادة وطلاوة الأسلوب، ويحفزنا إلى ذلك أنها تمثل ناحية من انفعال رجل الشارع وهو يستخدم اللغة لتشويق جمهور عام واستمالته.

وإذا ما تذكرنا أن هذه النداءات وقف على المنتجات اليدوية والزراعية، غالبًا، وصادرة عن الباعة الجوالين الذين يرجع وجودهم التاريخى لاريب إلى فترة سابقة على ظهور التجار المقيمين فى

مراكز ثابتة؛ إذا ما تذكرنا هذا استطعنا أن نتصور مكانهم فى المجتمع الشعبى، حيث لا يزالون يعيشون من البيع للعامة، وحيث اقتضت ضرورة تبادل السلع ثم بيعها فى الأسواق- تشويق الشارين وإغراءهم، بنداءات لافتة، كالإعلان الحديث الذى ترصد له البيوت التجارية أكبر الميزانيات ويقوم على ركن التشويق واستفزاز الانتباه.

ثم إن هذه النداءات، شأنها شأن الفنون العملية الشعبية الأخرى، يخالطها شىء من الموسيقى والتمثيل أحياناً، فبائعو "غزل البنات" و"حب العزيز" و"الدربكات" ينفقون من جهودهم فى إلقاء الأغانى والتهريج أكثر مما ينفقون فى المساومة على بيع سلعهم، وعكس هذا يحدث فى مخازن التجارة الحديثة ومعارضها.

ولقد يدعونا هذا الاختلاط بين عملية البيع وتأدية الغناء أو الرقص إلى النظر فى إقامة الأسواق فى القرى، فهذه الأماكن تضم مسارح الفن إلى خيمات بيع السلع. وفى الموالد نلقى نفس الظاهرة، مما يحملنا على الظن بأن عمليات البيع والشراء لم تكن منفصلة فيما مضى عن العرض الفنى والموسيقى. وأما اليوم- وفى ظل الحضارة الحديثة- حضارة التخصص والأقسام، فقد انفصلت هذه عن تلك موضوعاً وشكلاً، واستشرى الانقسام بين عناصر كل منهما.

وإليك نماذج من النداءات التقليدية التى تستهدف الإعلان عن الجودة بنسبة السلعة إلى مكان معروف بجودة إنتاجها أو إلى طريقة صنعها المجربة والموثوق بها، أو إلى فائدتها: فللتفاح "تفاح أزمير ياللى الهوا رماك يا ناعم"؛ وللمشمش "اللى استوى وطاب وطلب



الأكالة يا مشمش"؛ و"النقى لوز يا حموى (نسبة إلى حماة)"؛ وللبلح "يا عينى على جلابك (أى سكر الجلاب) يا نايح"؛ و"يا غرض الأهتم يا سكر"؛ وللعنب "النافع الله يا عنب"؛ و"ياللى زى بيض الحمام وأحلى من الرمان يا عنب"؛ وللعرقسوس "شفى وخمير يا عرقسوس"؛ وللوبيا "أرشك طمية يا لوبيا من جنينتنا البحرية"؛ "اللى بلا سنان ياكل فدان يا لوبيا"؛ وللفول المدمس "اللوز"؛ وللترمس "مدد يا نبابى" إشارة إلى سيدى الإنبابى ولى مدينة إمبابة المشهورة بجودة الترمس، وينادى عليه أيضاً بـ"يا محلى بنى البحر" فيشيرون إلى طريقة صنعه بوضعه فى ماء النيل ليذهبوا عنه طعمه المر؛ وينادى على الخس بنسبته إلى المليجى أحد الأولياء؛ وعلى الموز "الشفا من الله يا موز"؛ وكذلك الحلبة "الحلبة شفا" أو "الشفا من الله يا حلبة".

وتحفظ النداءات الذائعة الآن بعض الإشارات الاعتقادية أو هى تدل على طريقة الحياة التجارية فى الماضى، فالنداء التالى عن أشياء مختلفة كانت تباع فى حانوت واحد، ولكنها تباع الآن بعضها عند الفاكهى وبعضها عن البدال أو بائع العطارة:

الورد كان شوك من عرق النبى فتح
يا تمر حنة رحلنا من منازلنا
يا خوخ خانونا الحبايب وحنا ما خنا
لون لمونا العوازل واحنا ما لنا
يا نبق نبقاش حبايب زى ما كنا
يا صبر نصبر على اللى راح ولم جالنا

الملح فى عين اللى ما يصلوا على سيدنا

ويلفت الأستاذ أحمد أمين نظرنا إلى أن الأشياء التى جدت فى مصر من فواكه وخضراوات وغيرها لم تحسّن بشىء من هذه التحسينات، كأن الجدد قصّروا عن القدامى، فهم لا ينادون على المانجو، والجوافة إلا بأسمائها من غير تحلية.

(رشدى صالح، أحمد أمين)

**ندب**: ١- لا يختلف الندب كثيراً عن "العديد"، من حيث كونه فنًا قوليًا يخص مناسبة محددة هى الموت. فالموضوعات التى يتناولها الندب تكاد تتطابق مع موضوعات "العديد". كذلك فإن الشكل الفنى لنصوص الندب لا تختلف كثيراً عن البكائيات، إذ يحتوى كل نص على بيتين، كل منهما من شطرين، ينتهى كل منهما بسجع يخالف سجع البيت الآخر. فضلاً عن أن البيتين يؤكدان مقولة واحدة. وقد كان هذا التقارب والاقتراب فى التكوين سببًا فى استعانة الندب ببعض نصوص العديد؛ والتى تصلح مع أسلوب أداء الندب الإيقاعى السريع المتفق مع الرقص المصاحب لإلقاء نصوصه.

وقد كانت "الندابة"- فى الماضى- هى التى تقوم على أداء طقوسه، وقيادة النساء، وإنشاء نصوصه، وهى محترفة كانت تؤجر خصيصًا للقيام بهذا الدور. كما كانت شهرة تلك المحترفات تتوقف على قوة أدائها وحفظها لنصوص كثيرة، فضلاً عن إجادتها لهذا الدور. وغالبًا ما كانت تعقد حلقات الندب قبل دفن الميت أثناء وجود جثته داخل بيته. فضلاً عن إقامة المندبة فى مناسبات زيارة النساء للقبور أيام الخميس من كل أسبوع.



وتلقى نصوص الندب فى "المندبة" التى تعقد خصيصًا للرقصات الجنائزية بمصاحبة إيقاعات الدف. وتتحلق النساء المشاركات فيها من أقارب الميت حول "الندابة" المنشدة التى تصطحب الدف لضبط إيقاع الرقص والإنشاد. وتتحرك الدائرة حركة راقصة يصاحبها لطم الخدود وتمزيق الملابس وتلطيخ الوجوه بطين الأرض. غير أن الواقع الميدانى يشير إلى اندثار تلك الطقوس فى كثير من المجتمعات المصرية. (سميح شعلان)

للمزيد انظر: سميح شعلان، الموت والمأثورات الشعبية.

٢- شكل غنائى راقص يؤدى فى حالة الوفاة (فى مصر) يدخل فى نطاق الأداء الموسيقى الصريح وله مؤديات تجدنه نظمًا ولحنًا. والصورة القديمة للندب كانت فيها النساء تتحلق أمام دار المتوفى أو داخلها. ويتوسط الحلقة ندابات أو أكثر، يتبادلن إنشاد شطرات الندب على الدف، وتردده بعدهم بقية النسوة المشاركات. ويذكر سميح شعلان أن النسوة فى الندب تأتين بحركات جسدية تزداد عنفًا وتوتراً كلما أثيرت مشاعرهن من أداء الندب. ويستمر أداء الندب حتى خروج الميت من داره إلى مثواه الأخير، وقد تعاود النسوة أداء الندب فى أوقات متفاوتة بعد ذلك. والصورة المتبقية من الندب لم تعد تتجاوز الضرب على الدف لمصاحبة نصوص شعرية لا تتعدى أربعة أو خمسة أبيات أو شطرات شعرية ولها ألحان ذات مسار مستمر، فواصلة ضيقة ومنضبطة الوزن. (محمد عمران)

النشيد: يقال لها النشيدة أحيانًا وهى من فنون الغناء فى الحجاز، يغنيها شخص واحد منفرد، يرفع عقيرته بالغناء فتسمعه

من مسافات بعيدة. وللنشيدة أقسام تشبه البحور مثل القصيد، إلا أنه أقل تنوعًا وتعقيدًا. (انظر كذلك: القصيد). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: عاتق بن غيث البلادى، الأدب الشعبى فى الحجار.

**نصر الدين خوجه:** بطل نوادر شعبية يجمع فيها بين الذكاء والغباء، ويشبه إلى حد كبير وليام تل أو بلنشهيجل الألمانى وجوميلر الإنجليزى وبرتولدو الإيطالى وبالاكيرو الروسى ... إلخ. وهناك خلاف كبير بين الدارسين حول العصر الذى عاش فيه: فالبعض يرى أنه عاش فى زمن هارون الرشيد، والبعض الآخر يرى أنه عاش فى عهد خوارزم شاه علاء الدين تكش. وهناك من يقول إن نوادر نصر الدين خوجه ليست إلا ترجمة تركية لنوادر جحا الفزارى. ومهما يكن من أمر فإنه يمكن القول إن مصدر معظم نوادر نصر الدين خوجه هو التراث العربى الإسلامى، والراجح أن نوادر جحا قد عرفها الأتراك عن طريق الأدب الفارسى. ويبدو أن عامة الشعب قد حرفوا اسم جحا إلى خوجه، وذلك بسبب غرابة اسم جحا بالنسبة إليهم، ولكن هناك من يذهب إلى أنه كانت توجد شخصية تعرف باسم خوجه نصر الدين، تجمعت حولها نوادر وقعت لآخرين بالإضافة إلى نوادره الخاصة. وهكذا أصبح نموذجًا للذكاء والغباء فى آن واحد.

وقد ترجمت بعض نوادر نصر الدين خوجه من التركية إلى العربية كما نقلت بعض نوادر جحا العربية إلى التركية، واختلط الاسمان فظهرت باللغة العربية نوادر "الخوجه نصر الدين افندى جحا". ومهما يكن من أمر فإن الكُتّاب العرب يميزون بين الشخصين



فيطلقون على نصر الدين خوجه اسم "جحا الرومى" تمييزًا له عن "جحا العربى". (عبدالحميد يونس)

**النظرية الأنثروبولوجية:** بدأ إدراك قصور نظرية الهجرة منذ زمن بعيد. إذ ترتب على نمو السياسة الاستعمارية لإنجلترا والولايات المتحدة وغيرهما من الدول الغربية أن أخذت تتراكم كميات أضخم وأضخم من المادة الصالحة للدراسة المقارنة. وقام علماء الجغرافية والإثنوجرافيا واللغويات والفولكلور بدراسة البلاد البعيدة والقريبة، ودراسة الشعوب التى تعيش فيها، سواء فى اقتصادياتها أو أساليب حياتها أو عاداتها أو لغتها وإنتاجها الإبداعى. ولم يكن من الممكن أن تقتصر الدراسة على أوروبا وبلاد الشرق الأدنى القريبة – آسيا الصغرى والوسطى. وكان من الضرورى أن يضم ميدان التحقيق العلمى شعوبًا أخرى من أنحاء العالم. وهنا يمكن لعلماء اللغة ودارسى الأدب الشعبى مرة أخرى أن يقابلوا بين الوقائع المتشابهة والمتفقة. إذ إنه لم يعد من الممكن تفسير هذه الوقائع عن طريق نظرية "توارث الثقافة عن أصل واحد مشترك" كما فعلت المدرسة الميثولوجية، ولا عن طريق نظرية "المؤثرات الثقافية والاستعارات" كما فعل أتباع بنفى.

وهكذا يتكشف الحجاب كل عام على شواهد من الحياة فى أفريقيا وأمريكا الجنوبية وأستراليا وشرق وجنوب آسيا وعلى جزر جميع المحيطات، ويمكن – من ناحية – تبين أوجه الشبه بينها وبين لغة حياة الشعوب الأوروبية. ولكن لا يمكن – من ناحية أخرى – تفسيرها أبدًا بروابط ثقافية تربط بين تلك الشعوب والأوروبيين.

وكان من الضرورى البحث عن تفسيرات جديدة. وهنا تظهر نظرية علمية جديدة اتخذت من تاريخ العلم اسم "المدرسة الأنثروبولوجية" غير الدقيق. ولابد أن نعتبر الباحث الإنجليزى تايلور Taylor وتابعه الباحث الاسكتلندى أندرو لانج A. Lang مؤسسا هذه المدرسة.

وعلى أساس الكمية الوفيرة من المواد التى جمعها عن أساليب الحياة والأفكار والعمل الإبداعى لشعوب العالم المتباعدة، انتهى تايلور إلى أن الشعوب تكشف عن تشابه كبير فى أساليب حياتها وعاداتها وإبداعها للتصورات الدينية والشعرية. ووجد تايلور تفسيرا لهذا فى الوحدة الجوهرية للطبيعة البشرية، وفى العقل والتفكير البشرى، ووحدة مختلف مسارات التطور فى الثقافة الإنسانية. وبالإضافة إلى ذلك اكتشف عديداً من أوجه الاتفاق بين مظاهر حضارة الشعوب البدائية وعناصر معينة فى أفكار الشعوب المتحضرة، وخاصة بين الطبقات الثقافية المتخلفة فى هذه الأخيرة.

وقد قال تايلور بفكرة توارث الشعوب المتحضرة للرواسب الدينية والثقافية. وسار بشكل حاسم ضد نظرية "المدرسة الميثولوجية" التى زعمت أن فى المراحل الأولى للثقافة نظماً دينية أكثر تطوراً (هى الأساطير). وأوضح تايلور أن الإنسان فى المراحل البدائية قد وضع فحسب المفاهيم الدينية المبدئية التى قامت على أساس ما يسمى بالروحية أو الأنيمزم، بمعنى إضفاء صفة الروحية على الظواهر الطبيعية المحيطة بالإنسان. وفى صراع تايلور مع قضايا المدرسة الميثولوجية وعمله على كشف الأفكار الروحية بين الشعوب التى فى مرحلة ثقافية دنيا، وفى تفسيره للرواسب المتضمنة فى ثقافة



الشعوب المتحضرة، وجد تايلور رفيقاً متحمساً هو أندرو لانج صاحب المؤلفات العديدة القيمة عن الميثولوجيا.

ولما كانت مشكلة تشابه الموضوعات القصصية بين مختلف الأمم قد حُلت، فقد اتخذت نظرية تايلور ولانج الأنثروبولوجية اسم نظرية التوالد الذاتى للموضوعات. وتبدو النظرية الأنثروبولوجية - بمقارنتها بالنظريتين "الميثولوجية" و"الهجرة" - خطوة كبيرة إلى الأمام. وهى بذلك قد وسعت ميدان الملاحظة وتغلبت على قصور القول بالقرابة العنصرية، والعلاقة التاريخية المباشرة.

ومهما يكن مدى التقدم الذى قادتنا إليه النظرية الأنثروبولوجية، فإن نقط الضعف فيها واضحة لنا. فالاعتقاد بوحدة العقل البشرى، ووحدة قوانين تطور الثقافة البشرية، والجوهر الروحى المنفرد للمعتقدات الدينية، ووجود "رواسب" ثقافية فى حياة الشعوب المتحضرة وفى إبداعاتها، كل ذلك يبدو كمبدأ عام جداً مجرد من الأسس المادية. ما الذى يحكم انتظام التطور البشرى؟ فى أى شىء يتشكل - مادياً - هذا الانتظام؟ وما طبيعة تتابع مراحل النمو الثقافى للإنسان؟ هذا ما لم تفسره نظرية تايلور ولانج. ويرى الماركسيون فى نقدهم لهذه النظرية أنه لا يمكن تفسير معظم الملاحظات المثمرة التى قدمها ممثلو "المدرسة الأنثروبولوجية" و"الروحية" بوضوح، إلا حين تقوم على أساس ثابت من نظرية ماركس المادية عن التكوينات الاجتماعية - الاقتصادية، مثل الحتمية فى مسار التاريخ الإنسانى، منذ أقدم العصور حتى العصر الحاضر.

وسرعان ما وجدت النظرية الأنثروبولوجية الإنجليزية استجابة لها فى بلاد أوروبية أخرى. ففى ألمانيا كان لها تأثير واضح فى مؤلفات "فيلهلم مانهاردت"، وفى فرنسا كانت نظرية توالد الحكايات "لجوزيف بيدييه" تعمل تحت تأثير المدرسة الأنثروبولوجية ... إلخ ذلك من الأمثلة.

(حسن الشامى، محمد الجوهرى)

**النظرية البنائية والأدب الشعبى**: تمثل المدرسة البنائية أبرز التطورات المنهجية التى ظهرت على مسرح العلوم الاجتماعية واللغوية وعلم الفولكلور خلال النصف الثانى من القرن العشرين. ويدلنا التتبع التاريخى لظهور هذه المدرسة الفكرية التى حاولت أن تطور أسلوبًا جديدًا ونهجًا مستحدثًا فى النظر إلى التراث الشعبى على وجه الخصوص. ومع أن جذورها الأولى تمتد إلى علم اللغة فى أوروبا، إلا أنها مع ذلك لم تنحصر فيه، بل تشعبت إلى بعض العلوم الاجتماعية التى أحس علماؤها احتمالات الإفادة من هذا النهج الجديد فى رؤية موضوع دراستهم من منظور جديد "أكثر علمية"، وكانت الأنثروبولوجيا (الاجتماعية والثقافية على السواء) وكذلك الفولكلور من أبرز العلوم الاجتماعية التى حاولت تبنى أساليب البحث البنائية.

أما فى ميدان علم الفولكلور على وجه التحديد فتمثل البنائية أكثر النظريات التى ظهرت إبان الستينيات تأثيرًا، وأكثرها جميعًا جذبًا للاهتمام. وكان أصحاب التحليل البنائى قد استطاعوا تطوير بعض آرائهم قبل الستينيات بكثير. نذكر منهم على سبيل المثال



العالم الألمانى "أندريه يوليس" A. Jolles فى كتابه "الأشكال البسيطة" (١٩٣٠). ويمثل هذا الكتاب محاولة لتحديد الأشكال الأولية الأساسية للتعبير الشعبى والأدبى. كما يدخل ضمن هذه الفئة اللورد راجلان Raglan بكتابه الذى أثار كثيرًا من الجدل والنقاش، والموسوم "البطل" (١٩٣٠). وقد حدد فى هذا الكتاب تحديدًا محكمًا النمط العام لأحداث حكايات الأبطال الكلاسيكية والأسطورية. ثم جاءت دراسة العالم الروسى فلاديمير بروب Propp (1928/ 1958) لتفوق هذه المحاولات وغيرها من محاولات التشريح البنائى.

وقد قام عالم الفولكلور الأمريكى المعاصر آلان دندس A. Dundes بتطبيق هذا الاتجاه فى التحليل البنائى على مجموعة من الحكايات الشعبية عند هنود أمريكا الشمالية فى كتابه "مورفولوجية الحكايات الشعبية عند هنود أمريكا الشمالية" (١٩٦٤). كذلك قام بعض علماء الفولكلور الشبان الآخرين من جيل دندس بصياغة بعض النماذج البنائية الخاصة فى الرسائل العلمية وفى المقالات.

ولكن دورسون يؤكد دون مواربة أن بروب هو دون شك الأب الشرعى لهذه الحركة الجديدة. فقد "كان بروب قد قدم مشروعه هذا عامدًا ليحل محل تصنيف أنتى أرنى. إذ رأى بروب أن تصنيف الحكايات الشعبية فى ضوء شخصيات الحكاية – على نحو ما فعل آرنى – أمر مضلل. ذلك أن نفس الفعل يمكن أن يأتيه فى حكايات مختلفة: غول، أو تنين، أو شيطان، أو مارد، أو دب، ولكن الفعل يظل مع ذلك هو نفسه يتكرر، ويعقب الحدث الآخر فى تسلسل يشكل

نمطًا محدداً، على الأقل كما يحدث ذلك فى مجموعة الحكايات الخرافية الروسية التى وردت ضمن مجموعة أفاناسيف Afanasev التى حللها بروب. ويسمى بروب ثنيات الحدث Action Slots التى تملؤها الشخصيات العامة الواسعة الانتشار اسم البطل "والشرير" Villain. وقد عدد بروب إحدى وثلاثين وظيفة من هذا النوع، كما يشكل ترتيبها المتتابع مورفولوجية الحكاية الخرافية، وأمكن تحديد مكان كل حكاية روسية من المجموعة داخل هذا الإطار الهيكلى العام.

وقد كان مؤلف بروب المشار إليه بمثابة نقطة تحول حاسمة – وإن جاءت متأخرة بعض الشىء – فى دراسات الفولكلور على مستوى العالم. وكما سعد ستيث طومبسون S. Thompson وغيره من الأمريكيين بتصنيف آرنى لدى ظهوره فى أمريكا – بعد بضع سنوات من صدوره فى فنلندة ١٩١٠ – إذ خلق شيئًا من النظام فى فوضى الحكايات الشعبية الأوروبية؛ كذلك سعد آلان دندس وغيره من الدارسين أكبر السعادة بترجمة دراسة بروب التى تأخرت حتى عام ١٩٥٨. ولاشك أن هذه النقلة من أسلوب التنميط على أساس المضمون إلى التنميط على أساس البناء، كان يناسب المزاج العلمى السائد فى الخمسينيات والستينيات. فقد كانت الأنماط (الطرز) Types والموتيفات Motifs تعكس أهواء الجمع الميدانى العشوائى الذى كان سائداً من قبل. فلم تكن تربط تلك الأنماط والموتيفات ببعضها البعض ثمة علاقة جوهرية. ثم جاء بروب وشيد نموذجًا وكشف لنا عن الخطة التى فسرت بناء جميع الحكايات الشعبية الروسية.



وقد جعل هذا الإنجاز بروب يستأثر بمحبة وتقدير علماء الفولكلور الشبان – خاصة الأنجلوساكسونيين – الذين تعجبهم دقة تعميمات العلوم الاجتماعية واستنادها إلى قدر كاف من البيانات. وكما أدرك دندس فقد تغيرت الموضة السائدة فى عالم الفكر إبان الثلاثينيات والأربعينيات من الجزء إلى الكل، أو من الذرات الدقيقة إلى التصور الواحد الشامل المتكامل. وفى تلك الفترة أخذ الرواد يتكلمون عن فكرة النمط فى الثقافة، وعن حركة النقد الجديدة التى تنظر إلى العمل الفنى ككل، وعن علم النفس الجشطالتى Gestalt Psychology، وعن الأبنية اللغوية.

وإذا استطاع التحليل البنائى أن ينجح فى حالة ما، فإنه قادر على النجاح فى حالات أخرى. فقد فسر لنا الحكاية الخرافية الروسية، ثم فسر بعدها حكايات هنود أمريكا الشمالية، وعلى ذلك ادعى أصحاب التحليل البنائى أنه قادر على كشف وتوضيح أرصدة أخرى من الحكايات، وأنواع أخرى من الأدب الشعبى: كالخرافات، والحكايات الساخرة، والألغاز. وبذلك يستطيع هذا المنهج أن يكشف عن السياق الاجتماعى والبناء اللغوى، كما يوضح النص الفولكلورى ويحدد التفصيلات الثقافية، ويتنبأ بالسلوك الناشئ عن عملية التثقيف، ويربط بين الأنواع الأدبية الشعبية المختلفة، ويزيد الدراسات الوظيفية والسيكلوجية دقة وصقلاً. تلك كانت بعض الآمال الطموح التى تكونت عند أصحاب هذا الاتجاه البنائى فى الفولكلور.

وإلى جانب هذا الاتجاه قدم عالم الأنثروبولوجيا الفرنسى كلود ليفى شتراوس، منهجًا آخر من مناهج التحليل البنائى للنصوص

الفولكلورية قائم على النظرية اللغوية. وإليه يرجع الفضل الأكبر فى محاولة إفادة الأنثروبولوجيا بشكل مركز من منجزات البنائية فى علم اللغة، لأن هذه المنجزات هى الكفيلة فى رأيه بتدعيم الطابع العلمى للأنثروبولوجيا وتأكيده.

ويقارن ريتشارد دورسون R. Dorson بين هذين الاتجاهين الأساسيين فى التحليل البنائى للأنواع الأدبية الشعبية فيقول: "نلاحظ أن نسق ليفى شتراوس يعتمد على تصنيف وترتيب الملامح القصصية فى الأسطورة على نحو معين بحيث تكشف عن البناء الكامن وراء تلك الملامح، بينما يتتبع نسق بروب خط القصة نفسه. وتمثل هاتان النظرتان أبرز أنواع التحليل البنائى، اللذين يقترح دندس أن نطلق عليهما مصطلحى: المنهج النموذجى Paradigmatic والمنهج التركيبى Synatagmatic(اشتقاقًا من مصطلح Syntax أى بناء الجملة، وهو ترتيب كلمات الجملة فى أشكالها وعلاقاتها الصحيحة). وذلك على أساس أن ليفى شتراوس يسعى إلى التوصل إلى المثال أو النموذج Paradigmأو الإطار التصورى الكامن وراء الأسطورة، على حين يضع بروب بناء الحكاية (أو ترتيب أجزائها فى أشكالها وعلاقاتها الصحيحة) فى المحل الأول من اعتباره. وتسعى هذه الأساليب البنائية وغيرها إلى تخفيض الأنواع الفولكلورية إلى نماذج وصيغ عامة". (حسن الشامى، محمد الجوهرى)

**النظرية التاريخية الجغرافية**: يحاول دارسو الفولكلور المقارن باستخدام ما يعرف باسم "المنهج التاريخى الجغرافى" (الفنلندى)



إعادة بناء تاريخ حكاية شعبية مركبة، وأحيانًا تاريخ أغنية شعبية أو أى عنصر آخر من عناصر التراث الشعبى. ولقد تم تطوير هذا المنهج من أجل مقاومة التعميمات الطائشة المتعلقة بنشأة ومعنى الحكاية الشعبية، وذلك عن طريق الدراسة المدققة غير المتحيزة لكل حكاية على حدة، وتسمى تقنية البحث هذه "منهجًا" بدلاً من "نظرية" ولكنها مع ذلك تركز على مسلمات نظرية معينة، أدت إلى ظهور الكثير من الجدل النظرى حول هذا الموضوع.

وعلى الرغم من أن المنهج الفنلندى يرفض اتخاذ مواقف دوجماطيقية (قطعية)، فقد اختار احتمالاً بعينه من بين عدة احتمالات لتفسير نشوء وانتشار الحكايات الشفاهية، إذ تقرر قضايا هذه المدرسة أن الحكاية التى توجد لها مئات الروايات الشفاهية لابد وأنها قد نشأت فى زمان ومكان محددين عن طريق عملية اختراع إرادية واعية. ويترتب على هذا أنه لابد أن تكون هذه الحكاية قد ارتحلت من مكان الاختراع فى شكل دوائر تتسع باضطراد. ويتأثر هذا الانتشار للقصة الشعبية "الذى يشبه الموجات الآخذة فى الاتساع" بدروب التجارة والسفر، وربما أيضًا بالتأثير الثانوى للنصوص المخطوطة والمطبوعة، ولكن الانتشار يحدث فوق رقعة جغرافية تتسع باستمرار.

وعلى ذلك فإن المنهج الفنلندى يرفض النظريات الشاملة فى تفسير نشأة المواد الثقافية مثل نظرية الأصول المتعددة Polygenesis أو الاختراع المستقل للحكايات المركبة، والنظريات التى تجعل الأحلام مصدراً للقصة الشعبية، والنظريات الطقوسية ritual،

والنظريات التى ترجع نشأة تلك المواد إلى ملاحظة الظواهر الكونية، أو نظريات العقلية المتوحشة، أو النظريات القائلة بأن أصول الحكاية تكمن فى التعبير عن الخيالات الطفولية المكبوتة. كذلك ترفض المدرسة الفنلندية النظريات ضد الانتشارية التى تؤكد أن القصص الشعبية لا يمكنها أن تتخطى الحدود اللغوية والثقافية.

ويفرض المنهج الفنلندى على الباحث فى التراث الشعبى المقارن بعض الالتزامات الشاقة. فبعد اختيار الحكاية Marchen أو الأسطورة Sage أو قصة الحيوان، أو الأغنية القصصية كموضوع للبحث، وهى بالضرورة واحدة من مئات الروايات Variants الموجودة منها، بعد ذلك يجب على الباحث جمع نصوص هذه الروايات من التجميعات المطبوعة، وأرشيفات الفولكلور، والكتب المختلفة. ويقوم الباحث بتحليل الحبكة الأساسية إلى وحدات أو عناصر أساسية، وإعداد جداول النسب المئوية لعدد مرات ظهور كل عنصر على حدة فى منطقة معينة، وإعداد خرائط تبين التوزيع الجغرافى لهذه العناصر. كذلك يقوم بتقييم التسجيلات الأدبية المبكرة، ثم تحديد أقدم عناصر القصة. ويستهدى فى الوصول إلى حكمه ببعض مبادئ التنوع التى تتم نتيجة عملية النقل الشفاهى مثل التركيز Compression والإحكام والإبدال . Substitution فشفرة الحلاقة، مثلاً، التى تظهر فى "قصة الهروب المسحور"، كواحد من الأشياء التى تنمو حتى تصل إلى حجم ضخم يسد طريق الغول فى مطاردته للبطل، تمثل شكلاً حديثًا متطوراً من الأشياء السحرية ظهر فى مرحلة لاحقة على الحصاة أو فرع الشجرة، وبذلك تمثل



حالة من حالات الإبدال . وفى نهاية مطاف البحث المرهق يقدم الباحث نتائجه الموثقة توثيقًا غنيًا. وهى الطراز المنشئ Ur-type الذى انبثقت عنه فى صورته الأصلية كل روايات القصة أو الأغنية القصصية. ونقطة البدء الجغرافية له ودروب ارتحاله التاريخية.

ولازالت المدرسة الفنلندية تمثل حتى اليوم القوة السائدة فى علم الفولكلور، إلا أن قضاياها النظرية وطرقها فى البحث قد توقفت ولا زالت تتعرض لهجوم متزايد، كما أن مؤيديها قد تخلوا عن بعض قضاياها، فنجد عالما فذاً من علماء الجيل السابق مباشرة، هو النمساوى ألبرت فيسلسكى(1939-1871) Albert Wesselski يؤكد بإصرار أن الصياغات الأدبية لقصة من القصص قد أثرت تأثيراً شديداً على تداول هذه القصة، لدرجة تجعل أية محاولة لتتبع انتشارها الشفاهى أمراً عقيماً لا جدوى منه. ويعتقد عالم الفولكلور السويدى البارز كارل فون سيدوف -1878) Carl Von Sydow (1952 ؛ يعتقد أن العوامل التاريخية والثقافية المحلية قد صاغت القصة العالمية إلى طرز فرعية Subtypes، أو طرز طبيعية Oik-types، كما يسميها لها تاريخها الخاص المستقل عن القصة الأصلية. ولقد كان يرى أن الشكل المنشئ Ur-form الافتراضى الذى لا يمكنه إقامة الأدلة عليه، ليس فى ذاته سوى حكاية شعبية.

ويعترض أبرز علماء الفوكلور الاسكندنافى المعاصرين مثل رايدار كريستيانس Reidar Christiansen النرويجى، ولاوريتس بودكر Laurits Bodker الدانيماركى، على عدم المرونة والطبيعة الميكانيكية للدراسات المونوجرافية التى أخرجتها المدرسة الفنلندية.

ومؤدى هذه الانتقادات أن المنهج الفنلندى يخفض القصص المدروسة إلى تجريدات إحصائية، وملخصات ورموز، وجداول، وخرائط متجاهلا العناصر الجمالية والأسلوبية والجانب البشرى المتعلق بالراوى. وعلاوة على هذا فإن المتطلبات الشاقة للمنهج الفنلندى تبدو غير متناسبة مع ما يخلص إليه من نتائج، كما أن مهمة جمع الروايات المعروفة لطراز معين، تعتبر مستحيلة التحقيق من الناحية العملية".

ولا يكتفى نقاد المنهج بالإشارة إلى ضآلة النتائج فحسب، وإنما إلى المجال المحدود لتطبيقها أيضا. فمعظم الدراسات المونوجرافية التى تتبع إجراءات هذا المنهج تركز على معالجة القصة الشعبية المركبة. أما القصة البسيطة ذات الموتيفة الواحدة فتقاوم هذا النوع من التحليل. ومع ذلك فقد أجرى بتلر واج Butler Waugh دراسة على هذا النوع من الحكايات، كما استخدمت بعض دراسات الأغنية القصصية الاتجاه التاريخى - الجغرافى، إلا أنها تقتصر فى الأغانى القصصية التى تختارها للدراسة على تلك الأغانى ذات البناء القصصى المحكم والمقاطع stanzas التى تتميز بالتكرار التصاعدى.

وكرد فعل على بعض هذه الانتقادات قام الفولكلوريون الفنلنديون بتقنين وتنظيم الإجراءات التى يجب أن يبدأ بها - كحد أدنى - أى باحث مدقق، أعنى تجميع كل الشواهد المتاحة ثم تنظيمها فى وحدات مترابطة منطقياً. ويعتبر مفهوم الرواية Variant أحد مظاهر التقدم فى علم الفولكلور، الذى استطاعت المدرسة



الفنلندية أن تدرك قيمته. فقد كان الفولكلوريون الأوائل يستخدمون أقرب النصوص إلى أيديهم لتوضيح مناقشاتهم، دون أن يدركوا أن كل نص ما هو إلا رواية أسيرة نقطة زمنية ومكانية معينة، وإنها تتعرض للتغير المستمر بمرور الزمان واختلاف المكان.

وهكذا يتضح أن دارس الفولكلور المقارن الذى يتبع المدرسة الفنلندية قد استطاع أن يحول الاهتمام من التركيز على المسائل الفلسفية الميتافيزيقية المتعلقة بالمعنى، إلى مسائل إمبيريقية متصلة بالواقع. وإذا كان سعيه وراء الطراز المنشئ Urform قد اصطدم بالتحديد، فإنه قد نجح فى تحديد الطرز المعتادة. وليس لأحد أن يشكو من أن هذا النوع من الفولكلورين ليس أكاديمياً. ويمكن وصف الدراسة المونوجرافية الفنلندية بأنها نوع من الشروح والتعليقات المقارنة التى تتصف بالإسهاب والاستقصاء والإرهاق، ولكنها تتجاهل بعض المسائل التى تهم الدارسين إلى أبعد الحدود. فاعتبارات الأسلوب والقيمة الفنية، والعمليات الغامضة الخاصة بالإبداع والتعديل، والخاصة بتأثيرات الثقافة القومية، والسياق الاجتماعى، والعبقرية الفردية، وملخصات الحدث، لا تجد لها مكاناً وسط جداول النسب المئوية. وقد شغلت هذه المسائل تأملات جماعات أخرى من علماء الفولكلور.

(حسن الشامى، محمد الجوهرى)

**نظرية التحليل النفسى**: تعتبر نظرية التحليل النفسى - التى تخلد اسم سيجموند فرويد- أكثر نظريات الفولكلور الجارية اعتماداً على الحدس، وهى كذلك النظرية التى يمقتها الفولكلوريون

المحافظون أكثر من غيرها. وتستبدل تفسيرات التحليل النفسى للأساطير والحكايات الشعبية رمزية ظواهر الأجرام السماوية التى كانت سائدة فى القرن التاسع عشر برمزية جنسية. فهناك علاقة تاريخية مباشرة بين علماء الميثولوجيا الألمان المنتمين إلى المدرسة السماوية clestial والفولكلوريين النمساويين الذين يتبعون طريقة التحليل النفسى، والذين استعادوا منهج أسلافهم واكتفوا بتغيير الرموز فقط.

فالحكايات الشعبية والأساطير الخرافية التى كانت قد فسرت من قبل بأنها تصور معركة سماوية، والصراع بين الشمس والليل، والعاصفة الرعدية وسماء الصبح طبقًا لتفسيرات المدرسة الميثولوجية الشمسية، أصبحت تفسر الآن بأنها تصف المعاناة الشهوانية للذكر والأنثى. وأصبح البطل الشمسى السابق – ومن أمثاله أخيلوس، وتيسيوس، وبرسيوس، وهرقليس– يفسر بأنه ذكر الرجل . وأصبح الليل الذى يحتوى الأشياء يفسر بأنه رحم المرأة. وقد قام فروم Fromm بفهرسة الرموز الفرويدية: فالعصى، والأشجار، والمظلات، والسكاكين، والأقلام، والمطارق، والطائرات... ترمز لعضو الذكورة. وعلى نفس المنوال تمثل الكهوف، والزجاجات، والصناديق، والأبواب، وعلب المجوهرات، والحدائق والأزهار ... عضو الأنوثة. وتمثل الأحلام أو الحكايات التى تدور حول الرقص، والركوب، والتسلق، والطيران الاستمتاع الجنسى، ويرمز تساقط الشعر لعملية الخصى.

وقد وجد فرويد فى أسطورة أوديب مثالاً ممتازًا للرواية الأسطورية الخرافية، التى تزيح الستار عن الرغبات والدوافع



الغامضة المكبوتة عند الأطفال الذين نموا وأصبحوا بالغين. فالطفل الذكر يعشق أمه جنسيًا، ويحلم بقتل أبيه، وفى أوديب ركس تشبع رغباته على نحو مفجع. هذا هو النموذج الذى بنيت على منواله كل التشعبات اللاحقة المتعلقة بدراسة التحليل النفسى للتراث الشعبى. إلا أن النموذج فى الواقع – على نحو ما أشار أبراهام – واضح ومبسط أكثر من اللازم. فالرغبات الطفولية لا يتم البوح بها عادة بهذه الطريقة المكشوفة، فالأنا الأعلى يقوم بتنصيب رقيب لتصفية الرغبات الوحشية للغريزة الشهوانية الجنسية، والتى تظهر فى الأحلام والأساطير الخرافية فى ثوب رمزى. ومهمة عالم الفولكلور النفسى التحليلى أن يخترق الحجب التى يقيمها الرقيب وأن يتفهم المحتوى الحقيقى للخيال.

وقد انكب تلاميذ فرويد بشراهة على هذه المهمة المتعلقة بفك رموز المعانى الكامنة للعادات، والمعتقدات، والطقوس، والقصص والألعاب الشعبية. وتفصح جميع ضروب المواد الشعبية – وليست الأساطير والحكايات فحسب – عن مضمونها المستتر لعالم الفولكلور الذى يستخدم التحليل النفسى. فلعبة الاستغماية عند الأطفال تعيد تمثيل الآلام النفسية التى ترجع إلى مرحلة الطفولة والناشئة عن فصل الطفل عن أمه التى يكون متعلقا بها. وتخف حدة الصدمة نتيجة إعادة تمثيل الواقعة. ونجد فى عملية التبادل الطقوسية للشتائم نوعًا غريبًا من أساليب تمضية الوقت بين شباب الزنوج. ومن خلالها تتاح للهجاء فرصة التعبير اللفظى عن رغباته المكبوتة فى الزنا بالمحارم، والجنسية المثلية والاستعراء.

ويعد الكتاب المختصر الذى كتبه جيرشون ليجمان – وهو حجة فى الأدب الشعبى المكشوف – بعنوان "الأساس المنطقى للنكتة الفاحشة: تحليل للفكاهة الجنسية"، أبرز الدراسات الحديثة لجانب كبير من التراث الشعبى من وجهة النظر الفرويدية. ويصرح ليجمان فى كتابه هذا بأنه مدين للفصل الثالث من مؤلف فرويد "الدعابة وعلاقتها باللاشعور"، وعنوان ذلك الفصل: "الدعابة العدائية والفاحشة". ويمضى فى تحليل النكت المتعلقة بالزنا، والزواج، والخيانة الزوجية والمآزق الجنسية التى يقع فيها الرجال والنساء. وذلك حتى يتسنى له كشف مضمونها المستتر من مشاعر للعدوان والخوف والكراهية.

هذا ويسهم كتاب الأساس المنطقى للنكتة الفاحشة – بصرف النظر تماماً عن تفسيراته الفرويدية – فى تقدم البحث الفولكلورى لأنه يعترف بالنكته – وبخاصة النكتة المكشوفة – بصفتها النوع الفولكلورى القصصى الرئيسى فى المجتمع المعاصر. والحقيقة أنه ليست لدينا – كما لاحظ ليجمان – أى تجميعات دقيقة للنكت المجموعة شفوياً بأى لغة من اللغات. وهو نفسه لم يورد نصوصه – التى تعد بالمئات – حرفياً، ولكن ملخصاته تفى بالغرض الذى توخاه من دراسته، وهو استكشاف القوانين الثقافية الاجتماعية للسلوك الجنسى وخرقها فى الواقع وفى الخيال الفكاهى، وليس استكشاف أسلوب القص الفردى.

ومهما يكن من شأن فإن تحليلات النكتة هى الأمر الذى يحتل الأهمية الكبرى، وتقدم هذه التحليلات القارئ لعالم ملئ بالمخاوف



الأوديبية، وحالات الحصر ومشاعر العداء. وإذا كانت النكتة المكشوفة تبدو للسامع أو القارئ الذى لا يشك فى فحواها إعتداء هيناً على المحرمات (التابو) الشرجية والجنسية فى سبيل ما تحدثه من أثر كوميدى، فإنها إذا ما فكت رموزها تتحول إلى عرض لدوافع الجنسية المثلية، ومخاوف الخصى الرهيبة، والعجز الجنسى، وكراهية النساء. فكل راو للنكات له نكاته الجيدة المفضلة التى تعرى أسراره الخاصة (أو أسرارها –إذا كانت الراوية امرأة). ويورد ليجمان نكتة ربة البيت المتوسطة العمر غير السعيدة فى زواجها والتى تدعى أنها لا تعرف نكاتاً. ثم تذكر نكتة عن الزوج الذى يشكو من أن زوجته تبقى على المنزل فى حالة من الفوضى، لدرجة أنه لا يستطيع أن يتبول حتى فى الحوض بسبب امتلائه بالأوانى غير المغسولة. فهذه النكتة تعبير عن حياتها هى، فهى ليست نكتة فى واقع الأمر وإنما الحقيقة المرة عن زواج فاشل، بل إنها رمز للعجز الجنسى للذكر. والرجال بصفة رئيسية هم الذين يقصون النكات التى تسخر من النساء فى غيبتهن.

قطع كارل يونج علاقاته الفكرية مع فرويد عام ١٩١٣، وأسس مدرسته الخاصة فى علم النفس التحليلى فى سويسرا. فقد رفض يونج وأتباعه اسم التحليل النفسى ورمزيته الجنسية، وجمعوا أنفسهم تحت فرع مستقل متميز من فروع علم النفس. ومهما يكن من شأن، فإن أتباع فرويد وأتباع يونج يشتركون فى الكثير من وجهة نظر علم الفولكلور. إذ تنظر كلا المجموعتين إلى التراث الشعبى كجزء لا يتجزأ من ميدان دراستهما العلمى. ويضم برنامج

الدراسة بمعهد يونج فى زيوريخ مادة دراسية عن التمرين على التفسير النفسى التحليلى للحكايات الخرافية. ويفسر كل من فرويد ويونج الأساطير والحكايات الخرافية بمنهج الرمزية. وقد تصور يونج أن هناك شخصيات ومواقف وهمية تمثل الجانب المظلم من الشخصية فى الأساطير الخرافية والحكايات الشعبية، كما هو الحال فى الأحلام والخيالات.

ويدعى "دريك" أن دارس الفولكلور يستطيع تحديد هذه العوامل اللاشعورية، وقد ضرب بعض الأمثلة على ذلك. ففى قصص الهنود الحمر من قبائل البويبلو Pueblo تظهر الساحرات اللائى يقدمن المساعدة كأمر عادى، إلا أنهن لا يظهرن على الإطلاق فى ثقافة البويبلو التى تكره الساحرات عادة. ولذلك فإن الساحرة تفسر على أنها شخصية زائفة من خلق الخيال الجمعى، ويمثل الجانب الخير فيها – الذى يبدو فى الحكايات – متنفسا عاطفيا لشعب مكبوت. ففى الحكاية المعروفة عن الخياط الشجاع، الذى قتل ست ذبابات وأوهم نفسه بأنه قتل ستة (من العمالقة؟) بضربة واحدة، يرتفع البطل إلى مستوى البطل المنتصر، الذى يهزم المخاطر التى ترد من اللاشعور والمرموز لها بالغيلان، والوحوش، ويفوز بالأميرة – وهى العنصر الأنثوى فيه - Anima وذلك فى حل ناجح لعقد شخصيته.

وكثيراً ما يستشهد يونج بالتراث الشعبى فى كتاباته. وقد تناول فى واحد من آخر أعماله ظاهرة حديثة ذات دلالات فولكلورية، ألا وهى ظاهرة الأشياء الطائرة التى لم يمكن التحقق من ماهيتها. ويشعر يونج أنه يمكن تفسير رؤية هذه الأشياء من خلال التوافق بين



الحصارات anxieties الاجتماعية العميقة وأمانينا التخيلية الواعية بالفضاء الخارجى. فالناس اليوم، وخصوصاً الأمريكيين، يسعون نحو التحرر من سجونهم الأرضية، ويعتقدون أن أناساً آخرين يريدون الطيران إلينا. وتختلف استجابات الفولكلوريين والأنثروبولوجيين المحافظين لنظرية علم النفس التحليلى، فتتراوح بين الرفض المتقزز إلى القبول الجزئى المتحفظ إلى حالات متفرقة تقبلها جملة وتفصيلاً.

(حسن الشامى، محمد الجوهرى)

**نظرية المقارنة الثقافية:** عادت نظرية المقارنة الثقافية فى علم الفولكلور إلى الظهور من جديد فى ستينيات القرن العشرين، ولكنها مسلحة هذه المرة بشكل رهيب بجميع الأسلحة القوية المتألقة التى استمدتها من العلوم الاجتماعية المختلفة. وبعد أن نشر آلان لوماكس عدداً من المقالات والدراسات الأولية والتمهيدية حول مشروع القياس الغنائى Cantometrics Project الذى كان يقوم به، نشر فى ١٩٦٨ كتابه "أسلوب الأغنية الشعبية والثقافة" تحت إشراف هيئة مهيبة هى الاتحاد الأمريكى لتقدم العلوم.

ويقصد لوماكس بمصطلح القياس الغنائى طريقة معينة للقياس تهدف إلى تصوير أسلوب الأداء تصويراً حياً دقيقاً من واقع التسجيلات الصوتية. ولكنه أراد أن يوسع من نطاق دراساته بحيث تشمل بعض الفنون التعبيرية الأخرى المعروفة فى الثقافات المختلفة، كالرقص. وسيستعان فى هذه الحالة بطريقة القياس الحركى Cho-reometrics لتقييم أسلوب الأداء. وقد تصور لوماكس علماً

للجماليات الاجتماعية، يمكن أن يوصل إلى تحديد علاقات كلية شاملة قابلة للتنبؤ بين عمليات الاتصال والعمليات التعبيرية من ناحية، والبناء الاجتماعى والنمط الثقافى من ناحية أخرى.

وقد كانت الأغانى الشعبية هى أول المؤشرات الثقافية التى تصدى لدراستها، وذلك بسبب توفر حصيلة وفيرة من تسجيلات الأغانى الشعبية على نطاق العالم كله. فالشعوب فى جميع الثقافات تغنى الأغانى الشعبية، ونلاحظ أن تلك الأغانى الشعبية تعكس الثقافات المختلفة بسبب ما تضمه من صور الإطناب المختلفة الداخلة فى تركيبها . أما الحكايات الشعبية فيمكن أن تكون أكثر انحرافًا عن المعايير الثقافية التى تعيش فى ظلها بسبب قلة عنصر الإطناب فيها. وقد كانت هذه المعايير - أو أساليب الحياة المختلفة - هى مطلب البحث الذى كان ينشده لوماكس فى دراساته.

وقد اعتقد لوماكس أنه استطاع عن طريق قياس خصائص الأغنية الشعبية أن يتوصل إلى بعض العلاقات التى تربط بينها وبين أجزاء الثقافة الأخرى، كالعلاقات بين الجنسين، ومستوى الإنتاجية الاقتصادية، ونظام القوى المحركة. وهكذا حاول لوماكس أن يربط بين المحافظة الشديدة والقسوة الهائلة التى يحافظ بها أحد المجتمعات الأفريقية على عفة البنات، وبين أسلوب أداء بعض المغنين والمرتلين الذكور للأغانى والأناشيد الدينية . وهو الأداء الذى يرى فيه تعبيراً عن الهستيريا الجنسية التى تستشعرها نساء ذلك المجتمع . ويرى أن هذا الأسلوب الموسيقى فى الأداء والكبت وتقييد الحرية الجنسية يصاحبان ثقافات الشرق الأقصى المعقدة نسبيًا والتى



تعتمد فى حياتها على الرعى. أما على العكس من ذلك فى المجتمعات التى تعتمد على زراعة الحدائق وعلى فلاحة الأرض، حيث تعمل المرأة مع الرجل جنبًا إلى جنب، وحيث تتميز العلاقات الجنسية بقدر أكبر من الحرية، يبدو الأسلوب الغنائى فى الأصوات العريضة الهادئة (المرتخية).

ويحشد لوماكس عديداً من الأمثلة المشابهة من ثقافات مختلفة، وسط ما يورده من جداول ورسوم توضيحية. والمعروف أن مجتمعات الأقزام الأفريقيين التى تعيش على الصيد، تحتل أدنى مكانة فى ترتيب الشعوب من حيث الرفاهية الاقتصادية، ولكنها تحتل أعلى مكانة من حيث التآلف بين الغناء والرقص. ولا شك أن هذه الميزة تعكس اشتراكهم على قدم المساواة فى السلع المادية والضغوط العاطفية.

وبدلاً من التعميمات الثقافية المقارنة القائمة على فكرة تماثل الخط التطورى الذى تقطعه المجتمعات المختلفة، وهى التعميمات التى كانت سائدة فى القرن التاسع عشر، نجد لوماكس يعترف بوجود قدر من التعدد الثقافى (أى وجود ثقافات متباينة تخضع كل منها فى تطورها لقوانين وتعميمات متباينة بالتالى). ويسلم كذلك بالمفهوم الأنثروبولوجى المحورى الذى تقوم عليه فكرة التعدد الثقافى، وهو أن كل ثقافة تنطوى على أنواع التناغم الداخلى الخاصة بها وعلى الأسلوب التعبيرى الخاص بها. وقد استعان ببعض أدوات القياس العلمى الدقيقة فى تحديد ست أقاليم (ثقافية) عالمية كبرى تتسم كل منها بأسلوب عام إجمالى خاص بها. وهذه الأقاليم الستة قابلة

للتقسيم بدورها إلى وحدات إقليمية أصغر. وهو يأمل فى النهاية أن يؤدى الاعتراف بهذه الأساليب إلى زيادة قدرتنا على تفهمها وعلى المحافظة عليها، وذلك من خلال التغذية الثقافية بواسطة وسائل الاتصال الجماهيرى، للمحافظة عليها من الآثار المدمرة المصاحبة للتصنيع وانتشار الآلة.

ولاشك أن عمل لوماكس هذا يعكس فى كل جوانبه الأسلوب الأكاديمى المعاصر كل المعاصرة. فهو يمثل حصيلة جهد فريق من المتخصصين فى العلوم السلوكية هى: اللغويات، وعلم الحركة، والإثنولوجيا، وعلم النفس، والتاريخ السلالى، وعلم الموسيقى، والاقتصاد، وعلم الاجتماع. وقد أنفقت على هذا المشروع العلمى بسخاء الهيئات الحكومية والأهلية المختلفة. وقد تم وضع برامج معالجة هذه المادة بواسطة الحاسب الإلكترونى، الذى يمثل الحكم النهائى فى المعرفة. كما اعتمد على الجداول الإحصائية فى كل مرحلة من مراحله. وهو يتكلم عن التنبؤ، ويستخدم عبارات أنساق الاتصال والتعبير وصفوف البيانات وما إلى ذلك من المصطلحات المعقدة. كذلك يعتمد على الشواهد الإمبيريقية المسجلة على الشرائط وعلى الأفلام السينمائية التى جمعت من الميدان. وهو يجسد فعلاً عقيدة العلوم الاجتماعية، وهى أن الباحثين القديرين يستطيعون التنبؤ بقوانين السلوك الإنسانى.

(حسن الشامى، محمد الجوهرى)

**نظرية دراسة الصيغ الشفاهية**: استجاب دارسو الفولكلور ذوو الاتجاهات الأدبية بحماس متزايد لنظرية الصيغ الشفاهية Oral



Formulaic Theory فى التعبير الشعبى. وترى هذه النظرية القصاص وأداءه هما العنصران اللذان يمثلان مفتاح فهم تكوين وبناء كل من الملحمة epic، والموال القصصى، وقصص المغامرات الخيالية Romance، والحكاية الشعبية.

وقد كان أبرز دعاة تلك النظرية ثلاثة من أساتذة هارفارد المجتهدين هم ميلمان بارى ( Milman Parry الذى عاجلته منيته قبل الأوان فى عام ١٩٣٥)، وقد كان متخصصا فى الدراسات الكلاسيكية ،ثم ألبرت لورد Albert Lord ودافيد بينوم David Bynum وكلاهما متخصص فى الدراسات السلافية. وقد لخص لورد عرض أهداف بارى ونتائج دراسته لمؤتمر علماء الفولكلور فى عبارة قال فيها: لقد كانت أكثر العوامل إفادة لنا فى دراستنا للملاحم الشفاهية بقصد تمييزها عن الملاحم المدونة، كانت: (١) الصيغ الشفاهية، التى تتضمن دراسة لخط الحكاية. ثم (٢) طريقة تكوين الإطار التى تتضمن دراسة طريقة ربط خط بآخر من خُطوط الملحمة. وأخيراً (٣) الموضوع الأساسى Theme الذى يتضمن دراسة لبناء القصيدة ككل.

ويؤكد لورد أن هذا المنهج فى تحليل الصيغ الشفاهية يمكن أن يطبق على الأشكال الأخرى من المادة الفولكلورية، كالحكايات الشعبية، والمواويل القصصية. وقد عرض لورد فى كتابه مغنى الحكايات (١٩٦٠) دراسة مطولة كاملة لملاحم هوميروس كنتاج للتكوين الشفاهى للطريقة والمنهج الذى استمر فيما بعد عند الشعراء الملحميين الشعبيين اليوغوسلاف. ويناقش هذا العمل بالتفصيل

مفهومى الصيغ الشفاهية والموضوع الأساسى، والعملية الدينامية للشعر البطولى الشفاهى التى يمكن ملاحظتها، وذلك بهدف توضيح الوحدة النوعية المتميزة للملاحم الشعبية منذ العصور الكلاسيكية وحتى العصور الحديثة.

وتمس النظرية التى انبثقت عن عمليات التسجيل الشديد التدقيق وعن التحليل الدقيق للقصائد البطولية اليوغوسلافية، شكل وأسلوب الأدب الشفاهى بعامة. فالمغنى الشعبى أو قاص الحكاية يضطر – بسبب مقتضيات النقل الشفاهى – إلى الاعتماد على رصيد من العبارات الوصفية أو الصيغ وعلى مجموعة من الأبنية العروضية أو الحدثية Episodic كنوع من السند أو التدعيم لذاكرته، ولكى يتمكن من ارتجال كل أداء جديد.

وقد طبقت تلك النظرية بشكل نافع على مجموعة المواويل القصصية الشعبية الإنجليزية والاسكتلندية الشهيرة فى الدراسة التى نشرها جيمس جونز James Jones لعام ١٩٦١. فمغنى الموال القصصى يستخدم الأشياء المألوفة كما يستخدم منشد الملحمة الصيغ الشفاهية، لكى يتمكن من أن يؤلف لا أن ينقل عن غيره فحسب. وقد دافع ألبرت فريدمان Albert Friedman فى رأى معارض عن الاستظهار (الحفظ عن ظهر قلب) فى مقابل الارتجال، مؤيداً رأيه هذا بالإشارة إلى التشابه الشديد بين الروايات المختلفة لمجموعة تشايلد Child من المواويل القصصية. وبينما قدم جونز ادعاءات مبالغ فيها، عن وجود تكوين الصيغ الشفاهية فى الموال القصصى، نجد أديسون ريتشموند W.E.Richmond يقدم ادعاء



أكثر تواضعاً – وبالتالى أكثر إقناعاً – فى الدراسة التى أجراها عن المواويل القصصية النرويجية.

وقد اجتذبت نظرية الصيغ الشفاهية أعداداً متزايدة من المؤمنين بها فى مختلف ميادين دراسة الفولكلور. فطبقها علماء الفولكلور ودارسو الأدب على الشعر الملحمى الأنجلوساكسونى، وكذلك على قصص المغامرات الخيالية التى ترجع إلى العصور الوسطى، وعلى البيلينا byliny الروسية، والمواعظ الزنجية الإحيائية. وطبقها لورد نفسه – ليؤيد وجهة نظره – على الحكايات فى مستعمرة أنجولا فى غرب أفريقيا، وذلك فى المقدمة التى كتبها لمجموعة أومبوندو Um-bundu التى جمعتها ميرلين إنيس Merlin Ennis (1962). وقد لمس فى الحكايات الأنجولية نفس أساليب التكوين الشفاهى المعتمدة على تكرار الوحدات الموضوعية، كموضوع التكرار نفسه، أو الحيرة المخيفة،وهى نفس الأساليب التى اكتشفها فى الملاحم الشعبية اليوغوسلافية وملاحم هوميروس. ومن المؤكد أن المستقبل القريب سيشهد نماذج أخرى للاستعانة بأساليب نظرية الصيغ الشفاهية واعتماد الرواة على مجموعات من الموضوعات.

(حسن الشامى، محمد الجوهرى)

**النمرود**: أحد الملوك الأربعة الذين حكموا العالم بأسره. وقد أخبره المنجمون أن طفلاً سوف يولد وعندما وعندما يثبت يهدم عرشه ويحطم أصنامه. واستطاعت أوشا زوجة آزار أن تخدع النمرود وجنوده الذين كانوا يبحثون عن كل طفل يولد ليقتلوه وأنجبت إبراهيم عليه السلام وربته فى الخفاء. واشتبك إبراهيم فى

جدل مع النمرود وقال له إنه ليس إلهًا لأن الله يحيى ويميت، فقال له النمرود إنه يحيى ويميت لأنه يستطيع أن يأمر بتنفيذ حكم الإعدام فى أى إنسان أو يعفو عنه، فطلب منه إبراهيم أن يجعل الشمس تشرق من المغرب فبهت النمرود وأمر بإلقاء إبراهيم فى النار، ولكن الله جعلها بردًا وسلامًا على إبراهيم.

وقرر النمرود أن يقاتل إله إبراهيم فى السماء وأمر بإطعام أربعة من أفراخ النسور باللحم والنبيذ حتى كبرت وتضخم حجمها، وأحضر صندوقًا ربط أركانه إلى أرجلها وثبت فى كل ركن رمحًا غرز فيه قطعة من اللحم وجلس فى الصندوق. وحاولت النسور الوصول إلى اللحم وأخذت تحلق فى الجو فارتفع الصندوق إلى طبقات الجو العليا، وبدت الجبال مثل كثبان النمل والعالم كسفينة تسير فى الماء. وأطلق النمرود سهمًا إلى السماء فعاد ملوثًا بالدماء. وفجأة اشتعل رأسه شيبًا وانتهى به الأمر إلى السقوط إلى الأرض.

ثم شد النمرود برجًا شاهقًا لكى يصل إلى إله إبراهيم. وفى هذا البرج تبلبلت ألسنة العمال وعجزوا عن التفاهم. واستمر النمرود يجهز جيوشه لمحاربة الله، فأرسل سبحانه وتعالى جيشًا من البعوض أكل لحم جنود النمرود وشرب دماءهم. وتسللت بعوضة إلى رأس النمرود من خلال أنفه. وظل أربعمائة عام سادرًا فى طغيانه واستمرت البعوض تنغص عليه حياته وتعذبه إلى أن مات.

وتقول الرواية إن كنعان بن كوش والد النمرود رأى حلمًا أزعجه وفسره له بعضهم بأن ابنه سوف يقتله. وعندما ولد النمرود أراد أبوه أن يقتله، ولكن أمه السلخاء عهدت به سرًا إلى أحد الرعاة، وما



إن شاهدت الماشية الطفل ذا الأنف الأفطس الأسود حتى فرت مذعورة وتفرقت فى أطراف الجبال. وعند ذلك ألقت زوجة الراعى بالطفل فى الماء فجرفته الأمواج إلى الشاطئ، وهناك عطفت عليه نمرة وأرضعته. وشب الطفل وأصبح لصًا قاطعًا للطريق وتزعم عصابة من اللصوص والقتلة. وهاجم والده كنعان وفتك به دون أن يدرى أنه أبوه وتزوج من أمه، وأصبح ملكًا على البلاد ومد سلطانه على العالم بأسره. (عبدالحميد يونس)

**النموذج الأصلى (الأعلى) Archetype**: أصبح هذا المصطلح من أبرز مصطلحات الفكر الحديث منذ عشرينيات القرن العشرين، عندما نشر الأنثروبولوجى البريطانى فريزر كتاب "الغصن الذهبى"، ثم نشر عالم النفس السويسرى كارل يونج كتاب "علم نفس اللاوعى" عامى ١٩١٥–١٩١٦، ثم انتشر المصطلح من الأنثروبولوجيا وعلم النفس إلى علوم الاجتماع وتاريخ الثقافة واللغويات ونظرية النقد الأدبى.

وهو مصطلح يشير إلى ما هو رئيسى متكرر فى المجال الحياتى – المعاش – سواء كان سلوكيًا أو ثقافيًا وفى الإنتاج الثقافى بوجه خاص فى الأساطير والخرافات أو فى تجليات التراث الشعبى العامى من حكايات وأمثال وسير (ملاحم) ومنتجات استعمالية. وكان عند جون فريزر أداة فى بحثه عن العلاقات الداخلية بين أساطير كل الشعوب القديمة وما يتكرر وما يسيطر على مغزى الأساطير عندها. وكان عند كارل يونج أداة لتحديد أحد الملامح الأساسية للاوعى الجمعى. فالنموذج الأعلى عنده هو الحادثة أو الموقف المتكرر بمفرده فى التجليات المختلفة للثقافة الشعبية.

وجدير بالملاحظة أن عدداً من الباحثين العرب القدامى قد لاحظوا تكرار وسيطرة مواقف وأحداث بعينها فى خرافات شعوب قديمة عديدة (المسعودى صاحب "مروج الذهب"، البيرونى صاحب "تلخيص ما للهند من مقولة") لكنهم لم يطوروا ملاحظاتهم إلى مستوى النظرية العامة الشاملة.

وفى العلوم الحديثة تتخذ الدراسات حول النماذج الأصلية (العليا) أحد اتجاهين: أولهما يتجه إلى البحث فى المنتجات الثقافية عن العناصر المتعلقة بالدوافع أو التصورات الأساسية لدى كل البشر كالتدين أو التجمع الأسرى أو الارتباط بأرض بعينها أو عمل بذاته على أساس أن المنتج الثقافى يصبح مؤثرا من خلال اتجاهه إلى العوامل والرغبات المتأصلة فى أعماق النفسية البشرية. ويسعى الاتجاه الثانى الى ربط المنتج الثقافى المعين بالمنتجات الأخرى التى يسيطر فيها عنصر بعينه أو موقف يتكرر باستمرار كعلاقة الرب بالعباد أو الأب بالأبناء، باعتبار هذا العنصر رمزاً سائداً وخالقا للمغزى الكلى للعمل، ومع هذا فهناك من يحذرون من أن التركيز على النماذج الأصلية (العليا) قد يؤدى إلى تجاهل الفروق والاختلافات الأساسية – التاريخية المنبع – بين الثقافات المختلفة. (سامى خشبة)

**النميم**: ١– فن من فنون الشعر الشعبى ينتشر بين مجموعة من القبائل العربية فى جنوب مصر (أسوان والبحر الأحمر). والمصطلح "نميم" قد يكون مشتقًا من الفعل "نم" بمعنى أعزى وأسند ورفع أو من الفعل "نمنم" أى زخرف وزين. ويرجع الرواة اسم النميم إلى "المنوناه" أى أنين الشاعر قبل الأداء.



يتكون المقطع الشعرى للنميم من أربع شطرات متحدة القافية كجناس ناقص أو كجناس تام. ويفرض الغرض الذى يتم تناوله أثناء الأداء المضمون الذى يتشكل فى وزن شعرى يشبه الرجز العربى الصميم أو يختلط أحيانًا بوزن الكامل من بحر "فعلن متفاعلن.. مفعولن.. فاعلن" بما يشبه نظم الدوبيت فى البحر الشعرى، إلا أن النوعين مختلفان فى البناء التشكيلى، فالدوبيت يتكون من بيتين شعريين تتفق أشطارهما فى القافية، وقد تخرج الشطرة الثالثة على هذا الاتفاق، فى حين أن النميم يتكون من أربع شطرات رأسية متحدة القافية مثل:

أنا جانى البشحكيم        وقلب الجراح.. بالريشا
ولقى غـى البنات        ملك الفؤاد.. والفيشا
بص فى حالتى جال        يا بنى ماليك.. عيشا
إلا دواك فى الوز        اللى سكونـه.. الهيشا

(البشحكيم: كبير الأطباء. الريشة: المشرط. الفيشا: الأحشاء. **ماليك عيشا**: لا حياة لك. الوز سكونه الهيشا: المقصود الحسناوات).

ويقدم النميم من خلال مطارحة شعرية يطلق عليها "جر النميم"، حيث يتبارى عدد من الشعراء فى غرض واحد أو عدة أغراض شعرية يحاول كل شاعر أن يكون أبلغ وأقوى تأثيراً فى المتلقين.

ويصف لنا عزالدين إسماعيل مجلس جر النميم بقوله "فى هذا النوع من الغناء يشترك فى العادة شخصان يتبادلان الغناء ويغلب على هذا الموقف طابع المنافسة، إذ يحرص كل من المغنيين على أن لا تفرغ جعبته قبل أن تفرغ جعبة الآخر، والحكم فى هذه المباراة هو جمهور المستمعين إليهما. .وقد تمتد الأغنية حتى نهاية السهرة".

ولما كانت أغراض النميم تتنوع وتتعدد ما بين الزهد والتصوف، والوصف، والنصائح، والشكوى، والغزل... إلخ فإنه يقترب كثيراً من نظيره شعر الحردلو السودانى، حيث يتشابهان فى استخدام بعض المفردات وطريقة الأداء، إلا أنهما يختلفان من حيث إن الحردلو يرتبط باسم مؤلفه الأول، وأن مربعاته قد تصل إلى أكثر من عشرين مربعة حول غرض واحد. (انظر مواد: الحردلو، المسدار، المربع).

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: جمال وهبى، فن النميم فى محافظة أسوان؛ عزالدين إسماعيل، عشرون يوماً فى النوبة.

٢- مقاطع أدبية منظومة ينتهى أداء كل مقطع من مقاطع النميم بفاصلة صوتية (ساكتة) يسمع خلالها كلمات التشجيع والإعجاب من المستمعين مثل: "ياسلام" و"أبشر"... إلخ ويأتى غناء النميم- أو "جَرّ النميم"- حر الإيقاع يصاغ أغلبه فى ألحان ذات تكوين مقامى خماسى. والسائد فى أداء النميم أن يتكرر اللحن عدة مرات فى أداء فردى أو بالتبادل بين شخصين أو فى صورة منازلة ثنائية. ولا يستخدم فى النميم أية أداة أو آلات موسيقية. (محمد عمران)

**نهام**: مطرب البحارة على ظهر سفينة الصيد فى الخليج العربى. كان دوره مهماً فى رحلات صيد اللؤلؤ. فهو يصحب البحارة فى سفرهم، وله سهم ونصف من أرباح السفينة، ويساعده نهام آخر له سهم وربع. ووظيفة النهام هى إسماع رفاقه الأزجال الشعبية والزهيريات (المواويل) وأنواع التواشيح، ولكل مقام نهمة خاصة به. (انظر كذلك: المادة التالية، الغوص على اللؤلؤ). (إبراهيم عبدالحافظ)



للمزيد انظر: حمد محمد السعيدان، الموسوعة الكويتية المختصرة.

**نهمة**: ١- نشيد أو غناء بحرى يغنيه مطرب خاص يدعى نهام. يبدأ النهام نهمته بقوله "ياسالمين صلوا على النبى". ثم ينشد من الزهيريات أو الأدعية أو التواشيح، وبعد كل شطر يرد البحارة بصوت واحد مبحوح بقولهم "أحيه".

ولا تقتصر النهمة على الأناشيد والأدعية فهناك أزجال خاصة بالغزل والعتاب من الأشعار العربية والنبطية. (انظر كذلك: المادة السابقة). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: حمد محمد السعيدان، الموسوعة الكويتية المختصرة.

٢- من أغانى الأعراس فى مجتمع الإمارات العربية، وهى ذات طبيعة خاصة. فقد كانت من سمات مجتمع الغوص على اللؤلؤ تعقب العودة من الغوص، حيث يؤمّن العريس مهر العروس وتبدأ الخطابات بأداء دور متميز فى البحث عن الفتيات المؤهلات للزواج. وخلال أيام العرس الثلاثة تقوم فئات خاصة بغناء هذه الأغانى، ومن النادر أن تجد فيها ما يتطابق من حيث المعانى والألفاظ من الطقوس فى الزواج، لأنها تهتم بالأغانى البحرية القديمة وتصف حالة البحر والغوص ويندر أن تفهم هذه الأغانى لأنها قديمة جداً. (انظر: أغانى الزواج "الأعراس"). (إبراهيم عبدالحافظ)

**النوبة**: تطلق على قالب موسيقى فى بلاد المغرب العربى. وهى فى اللغة بمعنى الفرصة أو المناوبة أو المسيرة القصيرة. وتعنى

اصطلاحيًا تداول الألحان أو المشايخ. وقديمًا أطلقت على نوبة العزف الدورى الذى يقوم به حرس الخليفة على أبواب القصور فى أوقات الصلاة، وعلى عزف الحرس المغولى وقت طلوع الشمس وغروبها. ويمتد معنى النوبة ليطلق على حفلة المغنى.

ولم تزل بلدان المغرب العربى اليوم تحافظ على اصطلاح النوبة فى سلسلة من الموسيقى بعضها غنائية صوتية وبعضها آلية ومنها نوب دينية وأخرى شعبية بمصاحبة الطبول وتسمى بالأندلسى. ويقابل المعنى فى الجزائر (الصنعة)، وفى تونس (المالوف)، وفى المغرب (الغرناطى) وهى موشحات وأزجال من نظم وشاحى وزجالى الأندلس والمغرب العربى. وهذا القالب الموسيقى له قوالبه الشكلية التى تتحكم فى سير المقطوعات وطبوعها (مقاماتها) وإيقاعاتها.

وتتكون النوبة فى الجزائر على سبيل المثال من سبعة أقسام هى:

أ- **المشالية**: (تقصيدة- مستخبر الصنعة) فاصل موسقى صامت بدون إيقاع.

ب- **التوشية**: (افتتاح) موسيقى على الآلة موزون بميزان قصير أو بشراف.

ج- **المصدر**: فاصل غنائى بمصاحبة الآلة (للجواب) موزون بميزان قصير أو مربع.

ء- **البطايحى**: فاصل غنائى بمصاحبة الآلة (للجواب) موزون بإيقاع خاص.

هـ- **الدرج**: فاصل غنائى بمصاحبة الآلة (للجواب) موزون بإيقاع خاص.



و- **الانصراف**: فاصل غنائى بمصاحبة الآلة (للجواب) موزون بإيقاع خاص.

ز- **الخلاص**: فاصل غنائى بمصاحب الآلة (للجواب) موزون بإيقاع خاص. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: حلول يلس والحفناوى امقران، التراث الغنائى الجزائرى الموشحات والأزجال.

## حرف الهاء

**الهبوت أو الزامل**: من فنون القول التقليدية (الشعر الشعبى) فى سواحل إقليم ظفار وحواضره بسلطنة عمان. له تسميات عديدة كالهمبل فى شرقية عُمان أو الرزحة أو فن العرضة فى بقية مناطق الخليج، ويحتفظ بالاسم نفسه فى اليمن. كان الهبوت يؤدى فى المناسبات الاجتماعية المختلفة، حيث يقوم شاعر بإلقاء الشعر، ويرد عليه جمهوره: "سامعين، سامعين" أو: "هودى، وكريم كريم". وتعنى سامعين نداء إلى تنبيه الناس ولفت نظرهم إلى ما يقوله الشاعر، أما "هودى" فنوع من الدعاء.

يشبه الهبوت والزامل فن العازى لدى بقية قبائل عمان، إلا أن العازى يؤدى وقوفًا وبالحركة مع هز السيوف، بينما سامعين يؤدى جلوساً. (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: على آل حفيظ، فنون القول فى ظفار، مج نزوى.

**الهَزَجْ**: من أنواع الغناء الجماعى فى الحجاز فى مناسبات النصر والافتخار أو الأوقات التى ليس فيها صيد أو ملاعبة وقد تسمع الركب وحاديهم يرفع صوته هازجًا مفتخرًا بما حقق قومه أو بماضٍ مجيد لهم كقولهم:

سلام سلام ورد السـلام          على بير زمزم نصبنا الخيام

وتحت الخيام رجال كرام          فيهم واحد فصيح الكـلام

سيدنا محمد رسول السلام

أو:

يا ساريه خبرينـــى          عما جرى خبرينـــى

وحبيبى وش جرا له          ويشى اللى شاغل له باله

(إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: عاتق بن غيث البلادى، الأدب الشعبى فى الحجاز.

**هنرى، ميلنجر إدوارد** M.E.Henry: جامع للأغانى الشعبية، ومدرس فى المدارس الثانوية بنيو جرسى. وقد اهتم هنرى بالأغانى الشعبية وهو يقضى إجازة فى الجبال الجنوبية عام ١٩٢٥. قام بدراسة وجمع الأغانى فى مرتفعات الأبالاش وكانت حصيلة ما جمعه حوالى ألف أغنية شعبية وبالاد. وقد نشر هنرى فى عام ١٩٣٧ "ببليوجرافيا للأغانى الشعبية الأمريكية، والأغانى الشعبية لدى الأبالاش فى الجنوب (١٩٣٤)، والأغانى الشعبية فى المرتفعات الجنوبية (١٩٣٨). إلى جانب مقالات عديدة عن الأغنية الشعبية الأمريكية فى "جريدة الفولكلور الأمريكى". (عبدالحميد يونس)



**الهوبَلة**: من أغانى العمل فى الحجاز، وهو غناء قصير يشبه الرجز، وأكثر ما يسمع على الآبار عند جذب الدلاء:

يا هوبلى، يا هوبلى، هها هه...

ياهل الذود العطونْ          وين أهلكم ينزلون؟

نزلوا فى جوف وادى          وادى داج الفنون

(انظر: التَّهوليم). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: عاتق بن غيث البلادى، الأدب الشعبى فى الحجاز.

**الهوسة**: الهوسة من أنواع الشعر العربى، وتصدر عن عصبية قبلية فى معظم الأحيان وتعتمد على الارتجال. وتسمى الهوسة عند البعض بـ"العكيلية" وهى بحر قائم بذاته يقابله بحر "الخبب" فى العروض.

وهذا الاسم مأخوذ، فيما يظهر من الهوس لأن من تصدر عنه يخرج عن شعوره، وهى تتكون من سطر واحد فيردده المستمعون إليه فى آن واحد.

ولقد انتشرت الهوسة بين القبائل فى الحروب، وكانت من أجل ذلك الحافز على تأجيج الصراع القبلى والإشادة به وترديده.

وتطورت الهوسة فأصبحت تتكون من ثلاثة أسطر، وذلك لإتاحة الفرصة للمرددين على إنشادها بصوت جهورى منفعل وكذلك حفزًا لهمم الجمهور. وشيوع الهوسة جعلها تعد عند الباحثين من أنواع الأدب الشعبى أو العامى، إلى جانب "المواليا" و"الكان وكان" و"القوما" وما إليها. (عبدالحميد يونس)

# حرف الواو

**الواو**: من فنون الشعر الشعبى فى صعيد مصر. يعده البعض من فنون الزجل. يقال إن أول من ابتدعه ابن عروس الشاعر الشعبى المصرى المشهور بمربعاته فى الحكم، والذى عاش فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر على ما تقول الروايات. عاش ابن عروس تحت وطأة الظلم من قبل الحكام فابتدع طريقة للتعبير تعتمد على التداخل الصوتى من حيث التقطيع أو الاتصال الذى يحافظ على القوافى المنطوقة.

يصف قنديل البقلى الواو بقوله "فن الواو يتكون من بيتين ينتهى الصدران فيهما كما ينتهى العجزان بكلمتين متفقتين فى اللفظ مختلفتين فى المعنى". وقد يكون الواو مفتوحاً سهل الاستيعاب والفهم، وقد يكون مقفولاً أى تستغلق قوافيه وفهمه على غير أبناء المنطقة التى ينتشر فيها. ومن نماذج الواو المقفول:

أول كلامـى بصلـى    ع اللى الغزالة مشت لـه
واحكى على اللى حصل لى    وزرع همومى فى مشاتله

والواو فن سماعي وليس فن كتابة، إذ إن الكتابة الصحيحة تحل كل مغاليقه فيفقد كثيراً من روعته وبهائه. ويبدو هذا فى النموذج التالى:

تلت بنات كلمونى (تحدثوا معى)    عزولى راح قال بوهم (قال لأبيهم)
ليهم نهود كاللمون (مثل الليمون)    يا بخت من قلبوهم (قلبهم)

(انظر مواد: المربع، السلسلة، ابن عروس). (إبراهيم عبدالحافظ)

للمزيد انظر: محمد قنديل البقلى، فنون الزجل؛ عبدالستار سليم، واو.

وحَوِى وحوى: هـى أغنية منتشرة فى رمضان بين الصبيان، يجتمع الأطفال بعد الفطور وبأيديهم فوانيس صغيرة مضاءة بالشمع، زجاجها ملون بألوان مختلفة، من أحمر وأخضر وأزرق وأصفر، وينشد منشدهم: وحوى وحوى! فيجيب الآخرون إيّاحة! ثم يستمر المنشد "بنت السلطان، لابسة قفطان، بالأحمر، بالأخضر، بالأصفر"، وينشد الأطفال وراء كل كلمة "إيّاحة". ولا أدرى معناها هل هى كلمة مصرية قديمة، أو هل هى مشتقة من حوى يحوى، أى عمل كما يعمل الحواة، بدليل قولهم: لولا فلان ما جينا، ولا تعبنا رجلينا، ولا حوينا ولا جينا.    (أحمد أمين)



## حرف الياء

**يا عين يا ليل:** عبارة تأتى فى بداية ونهاية أداء الموال، وقد تتردد داخله من قبيل الترجيع أو التذييل أو التحويل أو التحلية والزخرفة. وقد ارتبط نداء "يا ليل يا عين" بتفسيرات واجتهادات عدة من قبل الدارسين، منها علاقة النداء بالموال، حيث يتخذ الموال من الليل مكاناً للبوح والإفضاء والاعتراف. ومن ثم فقد لزم أن يرتبط هذا الليل بالعين الساهرة الشاهدة، ومن هنا نشأت هذه الافتتاحية "يا ليل يا عين". وعن طريق ترديد يا ليل يا عين يتسلطن ابن البلد ويغنى لنفسه هذه المواويل الحمراء والخضراء.

وهناك حكاية شعبية تحمل نفس الاسم، بطلها "ليل" القادم من البحر، و"عين" بنت السلطان. وتشير بعض الدراسات المقارنة للعلاقة بين "إنليل" إله الأرض والهواء والعاصفة فى الأسطورة السومرية، وعبارة "يا عين يا ليل" التى يرجح أنها

امتداد لدعاء أو نداء فقد الآن مدلوله القديم، وهى ظاهرة تدل على استمرار العناصر الشعبية من أصولها الأسطورية. كما تشير مصادر أخرى إلى تعريف المقطع "يا ليل" بأنه صنم أضيف إليه "يا" كعبد يغوث وعبد مناة وعبد وُدّ وغيرها. (انظر: موال). (مصطفى جاد)

للمزيد انظر: توفيق حنا، يا ليل يا عين، مج الفنون الشعبية؛ عبدالحميد يونس، الأدب الشعبى المقارن.

**يشْعِر**: قول الشعر وابتداعه، ويلتصق هذا الفعل بشعراء السيرة على نحو خاص. لكن كلمة "يشعر" قد نطلق أيضًا من قبيل السخرية أو التعجب أو للتعبير عن الملل من حديث المتكلم إذا كان يشوب حديثه شىء من قول الشعراء، فيقال على سبيل المثال: "إنت هاتشعر يا عم فلان؟!". (محمد عمران)



## هوامش

(١) ومشورتك.
(٢) والشر.
(٣) لما رفعت وشى ورأيتك.
(٤) تمنيت.
(٥) الهون.
(٦) العلة.
(٧) هناء.
(٨) الواطئ منها والعالى.
(٩) الواطئ منها والعالى.
(١٠) والإهانة.
(١١) معنى الشطرين: وإذا كان دواؤك لا هناك ولا هنا – لا قيمة له.
(١٢) قريبة إلى.
(١٣) تقربت إلى الجميع.
(١٤) الجربات كتل من الطمى جافة. ومعنى الشطره: لكنى أرى إساءتهم كأنها نبال، أو هى من السواد حتى لتشبه الطمى.
(١٥) بالزول – أى أستطيع أن أرى من أريد.
(١٦) بالذل.
(١٧) الجمل العاتى.
(١٨) الجمل الصغير.
(١٩) جورباتى – أسير خببا على الأقدام.

سلسلة
الدراسات
# الشعبية

هذا الجهد الذي أشرف عليه عالم جليل، قدم ويقدم إسهامات هامة في مجال الدراسات الشعبية، الذي يحتاج إلى قدرات علمية متفردة ومتفوقة تستطيع أن تطلع بصورة علمية دقيقة على مفردات ثقافة الشعوب، من خلال فهم مبررات وجودها ودلالاتها ومؤشراتها.

إن عالم بقيمة د. محمد الجوهري يخص هذه السلسلة بنشر خلاصات جهده العلمي المتميز الذي يعين -بالقطع- كل الباحثين والمثقفين والمشتغلين بأمور الناس على دقة الفهم، وسلامة الرؤية، وموضوعية التناول.

ستضيف هذه الموسوعة للمكتبة العربية مرجعا يتشوق إليه الربيع العربي في ظل احتياج ثوراتنا المباركة إلى فهم حقيقي لثقافات الشعوب.

تصميم الغلاف: أحمد اللباد

وزارة الثقافة
الهيئة العامة لقصور الثقافة

السعر: ثلاثة جنيهات